يان ليانكه

استكشافاً لفن الرواية

ترجمة

منال الندابي

منشورات تكوين | الكتابة عن الكتابة
TAKWEEN PUBLISHING

يان ليانكه

استكشافاً لفن الرواية

ترجمة:
منال الندابي

منشورات تكوين
2023

مستويات الحقيقة الأربعة للواقعية

١. أنا ابنُ الواقعية العاقُّ

«أنا ابن الواقعية العاق». كتبتُ هذه العبارة في خاتمة بعنوان «خائنٌ للكتابة» لكتابي (الكُتب الأربعة)، وهو عملٌ فرصة نشره في الصين، اليومَ، تكادُ تكونُ معدومةً. في هذه الخاتمة، تحدثت عن أنني: «ترددتُ لوقتٍ طويل قبل أن أُطلق على نفسي أخيرًا لقب «خائنٌ للكتابة». ترددتُ في ذلك، ببساطةٍ، لأنه شرفٌ كبير أن أحظى بهذا اللقب الذي أعلم عدم استحقاقي له، بنفس الطريقة التي لا يستحق فيها بطل رواية لو شون (آه كيو) أن يكون فردًا من قبيلة تشاو. ومع ذلك، فإنني قررتُ في نهاية المطاف أن أكتب هذا السطر لأنني أدركتُ بأن العديد من الانحرافات عن «الأعراف الأدبية» الموجودة في كتاب (الكتب الأربعة) ليست حالات حقيقية للخيانة، بل هي في الواقع أدلةٌ أولية - أو تلميحاتٌ لما قد أكتبه في المستقبل. ولهذا السبب بالذات، قررتُ أن أُطلق على نفسي لقب «خائنٌ للكتابة».

لطالما تخيلتُ بأنني قادرٌ على كتابة كل ما أريده، دون أن آخذ في الاعتبار إمكانية نشر العمل النهائي، أو عدم نشرهِ. و(الكتب الأربعة) هو نتاجٌ لهذه المحاولة الجزئية في الكتابة دون قيود، دون أن أفكر في النشر وتبعاته. حينما أتكلم عن الكتابة دون قيود، أنا لا أعني بذلك فقط احتمالية بناء حبكة حول حديقةٍ ما، مليئةٍ بالحكايا القديمة وزراعتها بشتى صنوف الحبوب الصغيرة والكبيرة، والأقمار والأزهار الجميلة، وفضلات الدجاج والكلاب - التي قد يزدريها القارئُ. بل ما أعنيه هو أن أكون قادرًا على أن أروي القصَّة تمامًا كما أتمنى، حتى لو عنى ذلك المجازفةَ بأن أبدو متبجِّحًا أو أحمقَ. أريد لكلماتي وخطوط حبكتي أن تتحرَّر تمامًا، وأن تفسحَ المجال بذلك لخلق بنية سردية جديدة - وهذا ما يحلم به كل كاتب. لقد تعاملتُ مع عملي في كتابة (الكتب الأربعة) كإجازةٍ بديعة بعيدًا عن حياة الكتابة التي اعتدتها، وفي هذه الإجازة، أنا أملكُ كل شيء: أن أكون إمبراطورًا، وأن أكفَّ عن كوني عبدًا لقلمي.

وهذا بالضبط ما فعلته. لقد سعيتُ لأن أكون إمبراطورًا افتراضيًّا وخائنًا لصنعة الكتابة.

قد يستشفُّ أحدهم، حين يقرأ ثرثرتي هذه، الحاجةَ المُلِحَّةَ التي مررتُ بها لأهرب من بعض الأعراف الأدبية؛ لدرجة أنني أصبحتُ ناقمًا ومتطرِّفًا بل وحتى مغرورًا. لِمَ ذلك؟ حينما كنتُ أُحضِّر لكتابة خاتمة كتاب (الكتب الأربعة)، مررتُ

بلحظاتِ إلهامٍ، جعلتني أدرك بأنني أريد حقًّا أن أكون خائنًا للكتابة أو ابنًا عاقًّا للواقعية.

أخبرني كاتبٌ شابٌّ وموهوب، ذات مرة، عن موقع صيني على الإنترنت يرتاده أناس من أجيال ثمانينيات وتسعينيات القرن العشرين، للتعبير عن كراهيتهم لآبائهم وأمَّهاتهم. يتصرَّف متصفحو الموقع كمُجرمين أخلاقيين، وكأنَّهم فجأةً تحرروا من أغلالهم الأخلاقية التي كانت تقيدهم وانضموا بعضُهم لبعضٍ في لعنِ آبائهم وأمَّهاتهم والتحدُّثِ عن صفاتهم الشنيعة واستنكار تصرفاتهم التي يرونها جديرةً بالازدراء. باختصار، بإمكان زوَّار الموقع هؤلاء تخليص أنفسهم من القيود التي تحول دونهم ودون العقوق، ومهاجمة آبائهم وأمَّهاتهم كما لو أنهم يهاجمون ألدَّ أعدائهم، لدرجة أن عبارات مثل «أودُّ أن أقتلَ والديَ!» تحظى بدعم قوي في هذا المنتدى، وكأن هذا المتحدِّث يتكلم بلسان رغبة جيلٍ بأكمله.

لقد كنتُ مصدومًا من وصف الكاتب الشاب، ولكنني لم أشكك أبدًا في صدق ما أخبرني به. والآنَ، حينما أتحدث عن الواقعية، فإنَّني أعكس هذه الدوافع الإجرامية. حينما يتعلق الأمر بالواقعية وبالأخص الواقعية التي نجدها في الأدب الصيني المُعاصر، فإنني أشبه حقًّا ذلك الشاب الذي دخل الموقع الإلكتروني، وهتفَ: «أريدُ صدقًا أن أقتلَ والديَ!».

أنا، وبكل صدقٍ، ابنٌ عاقٌّ للواقعية. وأجدُ الأمرَ مُقلقًا حينما أدركُ بأن كراهيتي للواقعية وصلت لهذه الدرجة - كمُجرم يستعدُّ لتنفيذ جريمته؛ ولكنَّ ضميرَهُ لا يزالُ يقِظًا إلى حدٍّ ما. إن ألدَّ عدو للمُجرم ليس خصومه، بل ضميرُه الذي يحمله بداخله، وما يؤلمني حقًّا حينما ألعن أنواع مختلفة من الواقعية هو إدراكي بأنني لا أستطيع أن أفصل نفسي عنها تمامًا، فكيفَ لي بقتلها؟ ببساطة، لا أستطيع أن أضعها في عِداد الموتى ليتسنَّى لي أن أواصل طريقي كما يحلو لي. أنا كالابن العاق، الذي حالما يمسك السكين ليقطع رقبتي والديه، يتذكَّر فجأةً أفضالَهما عليه، حتى لو كانت تلك الذكرى غائمة وليست بكافيةٍ لأن يترك السكين تسقط من يده. وبنفس الطريقة، فإن هذا الابن العاقَّ المتمرِّدَ لا يملك خيارًا سوى أن يهرب إلى أرضٍ أدبيةٍ يباب، حيث يبقى هناك مُستقلاًّ وصامتًا.

٢. حقيقةٌ مُشيَّدة

حينما عرف العالم لأول مرة روبنسون كروزو عام ١٧١٩م، لم يعرف وقتها دانييل ديفو بأنه في طور المساهمة في تأسيس ركيزتين أساسيتين للواقعية الأدبية وهما: التجربة والواقع. إن التجربة هي الأرض الخصبة التي تنمو عليها براعم الواقعية. ومن هنا فإنه من الضَّروري أن يتشارك جميع القُرَّاء ذات

المشاعر، وبتفاهمٍ ضمني بين القارئ والكاتب بأن يتشاركا بالتَّالي نفسَ الخبراتِ. في الوقت نفسهِ فإنَّ هدفَ الكاتب الأساسي المتمثل في تقديم الحقيقة، هو في الواقع محصولُ تلك الأرض الخصبة. يستخدم الكُتَّاب التجربة للوصول إلى القُرَّاء بكل مصداقية وموثوقية، وفي ذات الوقت تعمل التجربة كمؤشر يحصل على إثره الكاتب على تقدير هؤلاء القُرَّاء. الحقيقة هي العُملة التي يستخدمها الكُتَّاب من مُمارِسي الواقعية، وكلما امتلك الكاتب المزيد منها، استطاعَ أنْ يجعلَ قُرَّاءهُ مُنخرطينَ في عمليةٍ من الأخذ والعطاء. إنَّها الحقيقةُ، لا الخبرةُ، التي تبني ثروةَ الكاتب المجازية، وتبني حقيقته الخاصة به، أو نستطيع القول رصيد ثروته. ولكي يحصل الكاتب على رأس مالٍ ثقافيٍّ، قد يوظِّف طرائقَ عدةً وعناصرَ منها الشخصيات الخياليةِ، والأمكنة، والقصص، والحبكة، والتطوُّرَ السيكولوجي لبناء مشهدٍ واقعي؛ والظَّفَرِ بمَجدِ حقيقةٍ لا يُضاهى.

بالطبع، فإنه في الطريق إلى الحقيقة؛ يعمل الكاتب والقارئ معًا في بناء الشخصيات، وهذا هو العقد الأهم بين الاثنين. لا يُملي هذا العقد فقط الطريقة التي يُنتج بها الكاتب العمل الأدبي، بل وكيف يتلقَّاه القارئ. يشبه ذلك فكرة أنه حينما اخترع البشرُ المالَ، كانوا يعلمون بأن الهدف الأساسي من ذلك هو التبادل وبأن المال يأتي فقط كطريقة تُسهِّل تلك العملية التبادلية. ولكن، بعد ذلك، حينما أدركوا بأنَّ المالَ قد يُستخدم لتحقيق كل أنواع المآرب، خلصوا إلى مُعاملة المال كهدف بحد ذاتهِ. ومن ثم جاءت عمليات تزوير العُملات وأصبحت واسعة الانتشار. وبنفس الطريقة التي يتعيَّنُ فيها المُحافظة على العملات الحقيقية بإعادة تصميمها بين فترةٍ وأخرى لمنع التزوير، فإنَّ الحقيقة في سياق الواقعية يجب أن تتقدَّم بشكلٍ مُستمر.

وعند هذه النقطة، نستطيع أن نُحدِّدَ أربعة مستويات للحقيقة، ونظيراتها، من أساليب الواقعية:

١. الحقيقة المُشيَّدة مُجتمعيًّا - الواقعية المُشيَّدة.

٢. الحقيقة المُستقاة من التجارب الدنيوية - الواقعية الدنيوية.

٣. الحقيقة المُستقاة من التجارب الحياتية - الواقعية الحيوية.

٤. الحقيقة المُستقاة من العُمق الروحي - الواقعية الروحية.

حينما تصبح الحقيقة جوهر الكتابة الواقعية، فإنَّها تكتسب هذه الهيكلة ذات الطبقات الأربع، وبين هذه المستويات الأربعة، بإمكان الكاتب الساعي للواقعية أن يغني ويرقص ويتجوَّل ويحزنَ. بعض الكُتَّاب يُغنون أغنياتٍ فارغةً في المستوى الأول، ليكسبوا ثقة قُرائهم، بينما قد يصعد آخرون إلى المستوى الثاني، مُتخذين موقفًا أكثر جدية، كالممثل الذي ينزل عن عتبة المسرح ليصافحَ

الجمهور. وبهذه الطريقة، يستطيع هؤلاء الكَتَّاب أن يؤثروا في الجموع الغافلة لدرجة سكبِ الدموع. إن نوع الحقيقة المُصممة في المستوى الأول، والتي نُطلق عليها الواقعية المُشيَّدة، تنمو بالدرجة الأولى في دول مركزية تحت أنظمة أيديولوجية قوية. فالسلطة والمركزية خطرتان؛ والأيديولوجية قوة فعَّالة جدًّا، لدرجة أن الواقعية والحقيقة المُشيَّدة من الممكن أن تصبحا واسعتين جدًّا ومبتذلتيْنِ. ولكن، لم يكن هذا السَّبب في أن ألمانيا لم تحظَ بأي أدبٍ أو فنٍّ إبَّان سُلطة هتلر، بل بالأحرى بعد سقوط النظام الفاشي أُسدِل السِّتار على هذا النوع من الفن الرديء ليخرجَ عن مسرح المستوى الأول. في الواقع، لم تغادرِ الواقعيةُ المُشيَّدة بذلك فحسب، بل غادرَ معها أيضًا نوعٌ مُعيَّنٌ من الحقيقة المُشيَّدة.

لنأخذ في الاعتبار، مثلاً، الكاتبين إروين كولبنهاير وجوزيف جوبلز. عُدت ثُلاثية كولبنهاير الرِّوائية التَّاريخية حولَ (باراسيلسوس Paracelsus) تُحفةً أدبية لدى الرايخ الثالث، بينما تستخدم رواية جوبلز (مايكل: قدْر ألماني على شكل مُذكرات يومية Michael: A German Destiny in Diary Form) شكلاً أدبيًا لتُبرز المواصفات المميُزة للنَّازية والفاشية، والتي لاقت رواجًا كبيرًا وقتذاك في أوساط الشباب المُتعصِّب. مع ذلك، لا يذكر أحدٌ أعمالَ هذين الكاتبين الآن، لقد أصبحا كالمومياء المجازية على أعتاب تاريخ الأدب الألماني؛ لينتشلَ مؤرِّخٌ ما أشلاءهما من تحت الأنقاض. بعد انهيار الاتحاد السوفيتي، انبثق من التحوُّل الذي اعترى الأدب الروسي عددٌ من كُتَّاب وأعمال الواقعية المُشيَّدة. فعلى سبيل المثال، بعد انهيار الاتحاد السوفيتي، كتب فيكتور يروفييف في مقالته المؤثرة «ندب الأدب السوفيتي» بأن «برج الأدب الاشتراكي الواقعي السوفيتي بُنِيَ وفق خطة ستالين-غوركي». يقول يروفييف إنَّ «هذا الأدب يعتمدُ أسلوب الباروك، ويضم أعمالاً لألكسي تولستوي وفادييف وبافلينكو وغلادكوف وإيغور غيدار وآخرين. وبالرغم من أن بعض هذه الأعمال تضمَّنت حتمًا نتاجاتٍ أقل جودة، فقد صمدَ هذا البرجُ الأدبي الناتج عنها في وجه الرياح العاتية والأمطار لعقودٍ من الزمن، بل وكان له تأثير على ثقافة دول أخرى في المعسكر الاشتراكي».

تكشف لنا هذه العبارة عن سرين يتعلقان بأصل الواقعية المُشيَّدة والحقيقة المُشيَّدة، أي السلطة، وكيف أثَّر هذا النوع من الأدب على الإنتاج الثقافي لدول أخرى في المعسكر الاشتراكي. بالطبع فإن يروفييف نفسَه لم يسعَ للإجابة على هذه الأسئلة، بالرغم من أن كُتَّابًا وقُرَّاءَ صينيينَ يرون بأنَّ إجاباتِ هذه الأسئلة واضحة وضوح الشمس، فجميعنا نعرف مصدر مياه النهر الذي نشرب منه.

ويبدو جليًا بأن كلمة مُشيَّدة، هنا، توحي بسياقات الاشتراك والخيال الأدبي الخاضعيْنِ للسلطة. تتضمَّن السلطة استخدام القوة للفرض أو القمع أو الإجبار، بينما كلمة اشتراك تدل على عملية تبادلية تأتي بعد أن تفرض السلطة نظامها،

ويكون الثّمن الذي يدفعه الكاتب هو فقدان ضميرهِ وكرامتهِ تحديدًا، حيث يَستخدم الكاتب توقيعه الشخصي ليكون جزءًا من نظامٍ انتفاعي مُشتركٍ للمقايضة. ومع ذلك، ففي نتاج هذه المقايضة، تبقى السلعة مخفيةً. ويخوضُ كلا الطرفين صراعًا لخلق خيالٍ أدبيٍ من العدم يمتدُّ من التَّجربة وتوظيف الحالة الفردية بوصفها حقيقة أدبية واسعة الانتشار، إما أنَّها غير موجودةٍ فعليًّا على الإطلاق؛ أو أنَّها موجودة للحظةٍ زمنية عابرة. وهذا النوع من الخيال الأدبي هو النواة المكوِّنة للواقعية المُشيَّدة، والأساس لحالة وجودها ومصداقيتها. وفي ربوع أراضينا الممتدة عبر ٩٦٠٠٠٠٠ كم^2، وُجِد هذا النوعُ من الأدب على مدى نصف قرنٍ، واستفحلَ، وامتدتْ جذوره ونبتت أوراقه وطلعتْ ثماره اليانعةُ. لا يُشكِّكُ أحدٌ في وجود هذا النوع من الأدب، بنفس الطريقة التي يؤمن فيها الجميع بوجود مدينةٍ أسطورية تحت مياه البحر، وبالرغم من أنك لم ترَ هذه المدينة بعينيك قطّ، فإنَّكَ تؤمن تمامًا بأنها حقيقة مُتخيَّلة موجودة افتراضيًّا. وبنفس الطريقة التي تحتاج فيها أمتنا إلى واقعية مُشيَّدة، فإنَّ الحقيقةَ المُشيَّدة بالتَّالي تصبح الأساس الذي يَقوم عليه هذا النوعُ من الواقعية. ومع الوقت، بدأ الكُتَّاب والقُرَّاء بتصديق وجود هذا النوع من الحقيقة، لتصبحَ هذه الحقيقة هي الأساس الذي يقود وجود وأفكار وكتابات ووظائف عدَّةَ أجيالٍ من الكُتَّاب.

نجحت مؤسسات عدة، مثل نظام الصين للبروباغاندا وجمعية الكُتاب الصينيين، عبر جهود أدبية، في بناء وترسيخ نظامٍ مُهيكلٍ للواقعية. وطريقتهم في ذلك خلقُ حقيقةٍ مُتخيلة في الأدب تهدف إلى جعل الهيكل مُبهرًا، كما لو أنه وجود كوني محتوم، ومهمٌّ جدًا، كما لو أنَّ فشلَ هذا النظام بأنْ يكون أساس الأدب الوطني؛ هوخطأ العصرِ والواقع الاجتماعي الفعلي.

يُلقي كتاب جورج أورويل (١٩٨٤) تعليقاتٍ ساخرةً على كل نظام حقيقة مُشيَّدة حول العالم. فنيًّا؛ تتفوَّق (مزرعة الحيوان Animal Farm) على (١٩٨٤)، بالرغم من أن حظوةَ العمل الأخير مكَّنته من إقصاء الأول، وذلك لأن الواقعية المُشيَّدة لا تظهر فقط في المناطق الخاضعة للأيديولوجيا، بل وفي المناطق الخاضعة للسلطة. في الوقت الذي أصبح فيه تفشي السلطة في العالم بمثابة اعتماد البشر على الهواء والماء. وبالطريقة ذاتها، تكمن الواقعية/الحقيقة المُشيَّدة تحديدًا في التقاطع المثالي مع السلطة، تمامًا كما تكمن حقيقة السلطة المهيمنة في الأوهام. إذا ما أردنا الإطاحة ببرج الواقعية المُشيَّدة هذا الذي نشأ من العدم، فعلينا مكافحة ليس فقط السلطة والوعي الاجتماعي، بل أيضًا فيالق الكُتَّاب والقُرَّاء الذينَ نشأوا مع هذه الأعمال. ويمكننا القول بأن أعداد البشر الذين يدعمون وجود الواقعية المُشيَّدة يشابه الملايين الذين دعموا إعدام غاليليو فقط لاحتضانه الحقيقة.

من حسن الحظ، فإن كُتَّاب الأدب الصيني المعاصر لا يكتبون فقط بلسان الحقيقة المُشيَّدة، بل أيضًا بلسان الحقائق الدنيوية والحيوية والرُّوحية. يعكف بعض الكُتَّاب ممن يصبون وراء السلطة والشهرة بلا كللٍ ولا مللٍ على الحقيقة المُشيَّدة، بينما آخرون ممن يتمركزون في عزلتهم الخاصة بين دراساتهم يُعانون من أجل إظهار الحقائق الدنيوية والحيوية والروحية. ولهذا السبب، بالذات، يتمتع الأدب الصيني المعاصر بمكانة تفوق السينما والتلفاز والفنون المسرحية.

٣. حقيقةٌ دنيويةٌ

في رواية (ذهب مع الريح Gone with The Wind)، أحبَّتْ سكارليت أوهارا آشلي ويلكس في البداية، ولكنها كانت ضحيةَ قدرها المشؤوم، وحتى بعد ثلاث زيجات لم تتمكَّن من البقاءِ مع الرجل الذي تحب. وحينما أدركت أخيرًا بأن حبَّها الحقيقي لم يكن ويلكس بل ريت بتلر، تركها بتلر فجأةً، ودون سابق إنذارٍ. ساعدتْ قصة الحُب هذه على أن تكون رواية (ذهب مع الريح) في مصاف كلاسيكيات الواقعية الدنيوية. حينما نصِفُ رواية مارغريت ميتشل بأنَّها كلاسيكية، فإنَّ ذلك ليس لأن العمل -الذي اكتمل في عام ١٩٢٦م ونُشر في عام ١٩٣٦م - أصبحَ الرواية الأكثر مبيعًا عالميًّا، وأُنتِجَ سينمائيًّا في فيلمٍ فاز بجائزة الأوسكار فحسب، بل الأهم من ذلك هو أن ميتشل كتبتْ روايةً أحداثُها وقعت أثناء الحرب الأهلية الأمريكية [١٨٦١م-١٨٦٥م]، واستخدمتْ هذا العمل لتوصل للقُرَّاء تبجيلَها للأدب. ولولا هاتين النقطتين، لم تكن ميتشل لتُصبح من كُتَّاب الواقعية الدنيوية، بل وقتها كانت ستصبح مجرد واقعية علمانية أو حتى مُبتذلة. في سياق عالمي، فإن الواقعية الدنيوية هي أحد أنواع الواقعية الأكثر تفضيلاً ورواجًا، جزئيًا لأنها الأكثر أمنًا؛ والأوفر حظًّا بالنجاح. الخطر الوحيد الذي قد ينتج عنها، هو حقيقة أن هنالك خيطًا رفيعًا يفصل بين الواقعية الدنيوية والواقعية المبتذلة، وغالبًا ما يتحرَّكُ الكُتَّابُ في أعمالهم بين هذين النوعين. تسعى الواقعية المُبتذلة خلف حقيقة متمركزة في هوية طبقة أو مجموعةٍ مُعينة، بينما تطمح الواقعية الدنيوية إلى هوية علمانية من الممكن أن تروق لجمهورٍ أوسعَ. إذا لم يكن لدى الجمهور ارتباطًا بهذا الواقع الدنيوي، فإنَّ جوهر الواقع الدنيوي لن يكون له وجودٌ من الأساس.

في أعقاب النجاح الباهر لمارغريت ميتشل، في النصف الأول من عشرينيات القرن الماضي، تجنَّب ويليام سومرست موم بنفس الطريقة مخاطر الواقعية المبتذلة. تضم أعمال موم قصصًا يحبها الجمهور، ولكن ما يجعل قصصهُ استثنائية هو براعته في استخدام لغةٍ حصيفةٍ ودمجها مع حِسٍّ فكاهةٍ عبقري. كانت شخصياتُ موم وحبكاته مُستقاةً بالأساس من حكايات عن ممثلين وكُتَّاب

وفنانين معروفين، واستطاع بهذه الطريقة أن يروي عطش الواقعية الدنيوية للحقيقة الدنيوية بسهولة. ولم يتعيَّن على قُرَّائه البحث مطوَّلاً لإيجاد منطق سببي متكامل وراء حبكاته. مثلاً، كانت شخصية الفنان في روايته (القمر وستة بنسات The Moon and Sixpence) مُستقاةً نوعًا ما من بول غوغان. وشخصية الكاتب في رواية (كعكٌ وجِعَةٌ Cakes and Ale) مُستقاةٌ من توماس هاردي، والمُمثلة في رواية (المسرح Theatre) مُستقاةٌ من شَخصياتِ عدَّةِ مُمثلاتٍ. وكما كان موم يعلم، فإنَّ العديد من أعماله الأخرى كانت مُستلهمةٌ من شخصيات حقيقية حوَّلها إلى شخصيات خيالية تقبَّلها القُرَّاء بكل استعداد.

ومن نواحٍ عدة، فإن أعمال ميتشل وموم بما فيها من حبكات وشخصيات وخلفيات ثقافية وأُطر وطنية، جميعُها مُختلفٌ بعضُها عن بعضِها. إذا ما نظرنا إلى أساليب العرض لكلٍ منهما على التوالي، نجد بأن أحدهما يستخدم المأساة بينما الآخر يلجأ إلى الكوميديا. ولكن حينما يتعلَّق الأمر بقدرة الواقعية الدنيوية في التفوُّق على الواقعية المبتذلةِ وتحقيق الحقيقة الدنيوية، فإن الاثنين ينجحانِ في ذلك فعلاً.

بشكلٍ أعم، بإمكاننا أن نطرح هذه المسلمات الأربع عن الأنظمة الأربعة للحقيقة:

الحقيقة المُشيَّدة أو المبتذلة ترفض التفكير والعُمق.

الحقيقة الدنيوية تُحاكي التفكير والعُمق.

الحقيقة الحيوية تسعى وراء التفكير والعُمق.

الحقيقة الروحية تُكمِّل التفكير والعُمق.

حينما نتحدَّث عن قدرتها في مُحاكاة التفكير والعُمق، تتشابه الحقيقة الدنيوية مع الحقيقة المُشيَّدة، ولكن الفارق الأساسي بينهما هو أن الحقيقة المُشيَّدة مبنيةٌ على أساسٍ من الوعي المُشترك بينما الأخرى مبنيةٌ على أساس من التَّجارب المشتركة. تعتمد واقعية الحقيقة الدنيوية بشكل أساسي على تجربة مشتركة في نطاق مجتمع علماني، وتأسيسها لهذه التجربة المُشتركة تُعزز لدى القارئ حسًّا من الارتباط والاستحسان. ولاستعراض هذه التجربة المُشتركة، يأخذ الكُتَّاب بكل مهارة أعرافًا مُجتمعيةً إما مرَّ بها الجميع افتراضًا، بشكل شخصيٍّ، أو أعرافًا يشعرون تُجاهها بفضولٍ كبير، ويستخدمونها كمواد خام لبناء أعمالهم الروائية والقصصية. ويعتبر بلزاك المثال الأقرب في هذا المضمار، إذا ما تجاهلنا الفترة التاريخية أو الخلفية الثقافية لأعماله، وأخذنا في الاعتبار النُّصوصَ نفسَها. إذا ما أراد بلزاك أن يعمل كموظف كتابي باريسي، فليس لديه خيارٌ آخر سوى أن يقدِّم لنا وصفًا دقيقًا للتقاليد العلمانية للباريسيين

المُعاصرين، مثل فنَّان يرسم لوحةً زيتية. وليسموَ فوق الحقيقة الدنيوية ويبدأ بالتطرُّقِ إلى -أو حتى تحقيق - معنىً أعمق للحياة، لا تملك أعمال بلزاك سوى أن تُعامِل الحقيقة الدنيوية كألوان يلوِّنُ بها أعماله الأدبية مجازًا. في كتابة الحقيقة الدنيوية، يكمن في الأعراف المجتمعية سحر بلزاك ونواياه. وبالطبع فإنَّ إطلاق لقب الواقعي الدنيوي على بلزاك يعد مُشينًا، باعتبار أنه هو من قادنا للتفكير بما وراء الحقيقة الدنيوية، وأن نجرِّبَ شخصيًا روعة الحقيقة الحيوية. ومع ذلك، حينما نتقصَّى أعماله الأدبية مجرَّدةً، فإننا نجد عددًا كبيرًا من الآثار النصية للحقائق الدنيوية بصيغة الكاتب الواقعي الدنيوي، ما يقودنا إلى تقدير وجود الواقعية الدنيوية في أعماله.

حينما يتعلق الأمر بتمثيل التقاليد العلمانية، والعالم من حولنا، نستطيع أن نقول بأن أسلوب الكتابة لدى الكاتبين الصينيين شين تسونغ-ون وإيلين تشانغ مشابهانِ لأسلوب بلزاك. وإذا ما أخذنا في الاعتبار أعمالهما الفنية، نستطيعُ أن نقول بأنَّهما بلا شك قد استطاعا تجاوز الواقعية الدنيوية وبلوغ درجةٍ من الحقيقة الحيوية. ومع ذلك، لم يكن لدى أيٍّ منهما هواجسُ حول استخدام الحقائق الدنيوية أو العلمانية لكسبِ احترامِ القُرَّاء. على سبيل المثال، يكمنُ نجاح رواية شين تسونغ-ون (مدينةٌ حدوديَّةٌ Border Town) في تجاهل الكاتب المتعمَّد لتعقيدات وعُمق الواقع الاجتماعي، وبالتالي جعل هذا التجاهل المتعمَّد -للانعكاسات الاجتماعية - انعكاسًا بحد ذاته، وبنفس الطريقة التي جعل بها تاو يوان-مينغ حكايته (نبعُ زهرةِ الدرَّاق Peach Blossom Spring) استجابةً لواقعه المؤلم وسط الحروب والصِّراعات السِّياسية.

رواية شين تسونغ-ون (مدينةٌ حدوديَّة) عبارةٌ عن احتفاء ببهجة الأعراف والتقاليد الآيلة للاختفاء في مقاطعة شيانغشي الصينية. ولأننا نعيش في عالمٍ يُضيِّقُ علينا الخناق باضطراباته وحداثية مجتمعاته، يبقى الأدبُ المكانَ الوحيدَ الذي يحتفظ بهذه التقاليد المفقودة، والتي تتَّسقُ تمامًا مع حنينِ القارئ لجمالياتٍ خاصة ارتبطتْ في رواية (مدينةٌ حدوديَّة)مع تلك التي تملكَها أجيالٌ عديدةٌ من القُرَّاء. على سبيل المثال، يصف لنا شين في إحدى الفقرات التالي:

لأن المدينة على الحدود تملك أعرافًا بسيطة، بقيتْ مهنة الدعارة نشطةً فيها. حينما تلتقي بائعات الهوى بزبون جديد، فإنهن يطلبن منه الدفع نقدًا قبل القيام بأي عمل، وفقط بعد عدِّ النقود يباشرنَ عملهن. ولكن بعد وقتٍ من معرفة الزبون، يتحوَّل المال إلى أمرٍ ضَروري أحيانًا وغير ضروريٍّ أحيانًا أخرى. تعتمد بائعات الهوى هؤلاء في تأمينِ أرزاقهنَّ على رجال الأعمال القادمين من مقاطعة سيتشوان، ولكن مشاعرهنَّ الحقيقية، في الواقع، للبحارة الذين يشعرنَ تجاههم بعاطفةٍ حقيقيةٍ، ولكن بعد أن يتفقا على الانفصال، لا يكون بوسع أيٍّ من الطرفين القيام بشيء حيال الأمر.

هذا النوع من جمالية الطَبقة الدُنيا لا نجده اليومَ بتاتًا في مجتمعاتنا التجارية، وهذا النوع من العلاقات الإنسانية المندثرة تجعلُنا أكثر حنينًا لتلك الفترة التي يصفُ شين تسونغ-ون تفاصيلَها بكل حب. ولهذا السبب، تُشعِلُ رواية شين مشاعرَ حنينٍ عميقةً لدى القُرَّاء. كما لا يمكننا أن نغفل عن جمال سرده العذب باللُّغة الصِّينية. وحتى لو تجاهلنا الحبكة والشخصيات، وفتحنا -لا على التعيينِ - واحدةً من صفحات الكِتابِ، ستمنحنا اللُّغة العذبة التي يتميَّز بها تسونغ-ون شعورًا يُشابه شعور احتساء نَبيذٍ مُعتَّق.

ومثل رواية شين تسونغ-ون (مدينةٌ حدوديَّة)، تمتاز روايات إيلين تشانغ (إغلاق Shutdown) و(الحب في المدينة المتداعية Love in a Fallen city) و(وردة حمراء وردة بيضاء Red Rose White Rose) بعدمِ المُضيِّ قُدمًا باتِّجاه الحقيقة الحيوية والانحرافِ بحماسةٍ بدلاً عن ذلك إلى الحقيقة الدنيوية المُبتذلة. ويدلُّ هذا ببساطةٍ على نقطة مهمة في أعراف الأدب الصيني، وهي أن أغلب القُرَّاء والنُقَّاد لا يرون بأنَّ الحقيقةَ الدنيوية أقلَّ شأنًا من الحقيقة الحيوية. في رواية تساو شيويه تشين العظيمة عن سلاسة تشينغ الحاكمة (حلم الغرفة الحمراء Dream of the Red chamber) نجدُ مثالاً حيًّا للحقيقة الحيوية في نطاق الواقعية الحيوية، كما نجدُ مثالاً حيًّا للحقيقة الدنيوية من منظور العُرف الواقعي الدنيوي في رواية (البرقوق في المزهرية الذهبية Plum in the Golden Vase) التي تتحدَّث عن سُلاسة مينغ الحاكمة. والأهمُّ من ذلك هو وجود وازدهار الحقيقة المُشيَّدة في حضارتِنا، ما يمنحُ الحقيقةَ الدنيوية قوةً تفاعليةً فيما يخص الحقيقةَ المُتخيلةَ للواقعية المُشيَّدة. ونتيجةً لذلك، تكتسبُ الواقعية الدنيوية أهميتَها التي تتفرَّدُ بها، ومصيرَها الخاصَّ بها.

ومثالٌ آخرُ لعمل يمثِّل الواقعية الدنيوية، وهو رواية تشيان جونغ شو (الحِصنُ المُحاصَر Fortress Besieged) والتي يُحتفى بها خصوصًا لرفضِها الواقعية المُشيَّدة. ومع ذلك، فإنَّ الحقيقة الدنيوية المتمثلة في رواية (الحِصنُ المُحاصَر)مختلفة عن تلك التي نجدها في أعمال إيلين تشانغ وشين تسونغ-ون، إذ تتحدَّث تشانغ في أعمالها عن الحياة الحَضَرية، وتتحدَّث رواية شين تسونغ-ون (مدينةٌ حدوديَّة) عن الأعرافِ الشعبية، بينما تُركِّز رواية (الحِصنُ المُحاصَر)على العالم الاجتماعي. يتبلوَرُ العالم الشعبي في مجال أدبيٍّ مُستقل وقائم بذاته، يعمل المجتمع والأمَّة والعالم بأسْرِهِ حدودًا فاصلةً لشخصياته وأنشطته. وتمامًا كما يستخدم العالَمُ الشعبي الثقافةَ الشعبية لوصف شخوصه والحياة الكامنة فيه، يستخدم العالَمُ الاجتماعي خلفياتٍ اجتماعية وثقافةً اجتماعية لوصفِ مظاهر حيواتٍ، ومصائرَ، شخصياتهِ المتورِّطة في صِراع اجتماعي. وبرغم اختلافاتهما، إلاَّ أنَّ كِلا الأسلوبين السرديين يقعان تحت مظلة الواقعية الدُّنيوية.

في القرن التاسع عشر، نستطيعُ أن نستشف الفروقات بين أسلوبيْ بلزاك وفيكتور هوغو، ليس فقط في تناولهما للواقعية والرومانسية في أعمالهما، ولكن أيضًا في موقفهما من العلاقة بين المجتمع والإنسانية. يعاملُ بلزاك الناس والمجتمعَ كمزيجٍ فوضوي يتداخلُ بعضُه في بعضٍ، بينما يراهما هوغو منفصلين ومتناقضين. يمثِّل موقف الأول الواقعية النقديةَ، بينما يمثِّل الأخير الواقعية الرومانسية. تملك شخصيات بلزاك أدوارًا في المجتمع أو في العالم الشعبي، بينما تتموضعُ أغلب شخصيات هوغو في مجتمعاتٍ مسرحيةٍ أو على مسرحٍ ديني. تعتمدُ حقيقة العالم الشعبي بشكلٍ كبير على حقيقة التجارب الحياتية، وسواءً كانت هذه الحقيقة نقدية أو تمجيدية، فإنها في الأساس غامضةٌ. وفي كل الأحوال، إما أن تُطابق هذه الحقيقة تجارب القُرَّاء أو أن تمنحهم تجربةً بإمكانهم الارتباط بها والتعرُّف عليها. بينما لا يُشترط أن تتماشى الحقيقة الاجتماعية مع التجارب الشخصية للقُرَّاء، وهي تمثِّل أشياءَ يحلمون بها أو يتوقونَ إليها. تبدو شخصيات بلزاك وكأنَّها تجلسُ بيننا، بينما لا وجود لشخصيات هوغو إلاَّ في مخيِّلاتنا. إضافةً إلى ذلك، فإنَّ هذا النوع من التجارب القرائية ليست بجديدة على الكُتَّاب والقُرَّاء الصينيين، وأتوقع بأنَّ كل من يحب أدب القرن التاسع عشر ستكون لديه وجهةُ نظرٍ مُشابهة.

وعودةً إلى موضوع الحقيقة الدنيوية في الأدب الصيني، يُمكننا القول بأنَّ روايةَ (مدينةٌ حدوديَّة) مثالٌ نموذجي للأعمال التي تقدِّمُ الحقيقةِ الدنيوية القروية، بينما تمثِّل إيلين تشانغ الحقيقة الدنيوية الحضرية، وتركِّز رواية (الحِصنُ المُحاصَر) على العالم الاجتماعي.

وفيما يتعلَّقُ بأسلوب كتابة الكاتب الصيني با جين، يعقِّب الناقد الأدبي المُعاصر تشين سيهي:

حينما ننظر إلى حياة با جين، من بداياته كناشطٍ يؤمن بالمجتمع، إلى كاتب ناجح ذي شهرة ساحقة، ومن ثَمَّ في حياته اللاحقة إلى شخص بضميرٍ اجتماعيٍّ يقظٍ قد كتب العديد من المقالات ذات «الأفكار العشوائية» عن معنى الثورة - نجد بأنه همَّهُ منذ بداية حياته التي بدأت بالحركات الاجتماعية وانتهتْ بالنقد الاجتماعي كانَ مكرَّسًا لكيفيةِ خلق مجتمع صيني صحي وكيف يمكن للصينيين أن يعيشوا برخاء. ومن هذا المنطلق، لن نبالغ حينما نصف حياته بأنها كانت في سبيل «الأمة الصينية وشعبها».

تُرينا هذه العبارة جهد وإخلاص با جين المكرس للكتابة عن العالم الاجتماعي، بينما يمثِّل الكاتب لاو شه عوالمَ اجتماعية مُلغَّمة بعوالم شعبية. ومن الصعب أن نُقرِّر من منهما كان أنضج، با جين أو لاو شه، تمامًا كما يستحيل علينا أن نُحدد من الأعظم بين بلزاك وهوغو. ولا يقع الاختلاف بين با جين ولاو شه في درجة دمجهما وفصلهما للعوالم الشعبية عن الاجتماعية، بل أعمال أيٍّ منهما

استطاعتْ أن تسمو فوق العالم المادي -مثل روايات بلزاك وهوغو- وأن تعكس عوالمَ أعمقَ من واقع الحياة اليومية.

في العرف الصيني التأويلي والنقدي، تقعُ الكتابة عن حقيقة العالم الدنيوي تحت تصنيف مجازي يُعرف بـ«الطهو السريع»، وهي نوعية الأعمال التي يصب الكُتَّاب الصينيين اهتمامهم عليها، بينما تقع الكتابة عن العالم الشعبي تحت تصنيف «الطهو البطيء» وهنالك قلةٌ قليلة من الكُتَّاب ممن يسلكون هذا المسار، ولكنهم في المقابل يحظون بشعبيةٍ أكبر. والسبب في ذلك هو أن الروايات التي تتحدَّث عن العالم الشعبي غالبًا ما تبقى ثابتة مع مرور الزمن، عكس الروايات التي تتناول الواقع الاجتماعي، فهي غير ثابتة في وجه الزمن، لأن المجتمع يمر بتقلبات وتغيرات لانهائية مع الوقت. وقد يذكّرنا هذا بكتاباتِ ماغريت ميتشل وسومرست موم الدنيوية، حيث تمتاز كتابات ميتشل بخلفيات اجتماعية واسعة، على النقيض من كُتَّاب الواقعية الصينيين الذينَ عُدَّتْ كتاباتهم نوعًا من الأدب الكلاسيكي والذين تحوَّل بعدها توجُّههم إلى واقعية اجتماعية بائسة ومحتومة المصير، ككادر من المؤلفين المتقاعدين. بينما رفض موم السياقات التاريخية الواسعة، وهو أيضًا أمرٌ مختلفٌ عما نراه في الأدب الصيني الشعبي. إذا كان كُلٌّ من ميتشل وموم صينيين، وإذا ما اتخذت كتاباتهما طابع الواقعية الدنيوية الصينية، فلا يزال من الصعب التكهُّن بالكيفية التي سيرى فيها المؤرخون والنُّقَّاد كتاباتهما. في الواقع، غالبًا ما أتساءل كيف سيكون الحال إذا ما وُلدت سكارليت أوهارا في الصين، وإذا ما كانت مارغريت ميتشل مثلاً مثل إيلين تشانغ، كيف سيكون الأمر إذا ما وقعت أحداث (ذهب مع الريح) في الصين بداياتِ القرن العشرين في حرب المسيرة الطويلة مثلاً، أو حرب المقاومة ضد اليابان، أو الحرب الأهلية الصينية، كيف كنا سنتقبَّلُ النسخة الصينية من رواية ميتشل الشهيرة؟ وكيف كنا سننظر لكاتبها الصيني الواقعي؟ هل كنَّا سنعدُّها عملاً أدبيًّا كلاسيكيًّا؟

٤. حقيقةٌ حيويةٌ

إذا ما اعتبرنا أن الحقيقة الدنيوية هي رقصة الواقعية على المستوى الثاني للحقيقة، يمكننا القول إذًا بأنها تستمد قوتها من جهودها في الوصول إلى المستوى الثالث - المتمثِّل في الحقيقة الحيوية. والحقيقة الحيوية هي هدف جميع الكُتَّاب الطَّموحين، وبالأخص أولئك الذين يمارسون الواقعية. وخير مثال لهؤلاء الكُتَّاب هما بلزاك وهوغو، وفي الصين الكاتب لو شون الذي يمكننا بكل بساطة وضعه في هذا المستوى. وبالرغم من أن لو شون لم ينتج أعظم الأعمال الإبداعية مثل رواية غوستاف فلوبير (مدام بوفاري) أو رواية ستندال (الأحمر

والأسود) أو العمل العظيم لهوغو (البؤساء)، إلا أنه كان رائدًا في الوصول إلى الحقيقة الحيوية.

حينما تقصَّى نُقَّاد القرن العشرين أهمَّ قادة الواقعية في القرن التَّاسع عشر، سواءً بلزاك الذي سلَك طريق الدنيوية، أو هوغو الذي سلك طريق الدراما الاجتماعية - وجدوا بأن هؤلاء الكُتَّاب الأوائل كانوا يبحثون عن مستوىً أعمق من الواقعية ليخلقوا حقيقةً حيوية. وفي هذا المضمار، نجد بأن تجسيد ليو تولستوي الهادئ للحقيقة الحيوية أكثر إثارةً للإعجاب من كُتَّاب الواقعية الآخرين. لماذا؟ لأن جميع كُتَّاب الواقعية الذين تمكَّنوا من تحقيق مستوىً معيَّن من الحقيقة الحيوية يتشاركون في قاعدة واحدة، أو لنقُل في قيد مُشتركٍ، تتَّسقُ فيها شخصياتُهم الخيالية تمامًا مع الفترة التي يعايشونها، لدرجة أن هذه الشخصيات تساعد في تأسيس الفترة التي تعايشها. وكلما كانت الشخصية أكثر تمثيلاً واتساقًا مع الفترة التاريخية التي تعايشها، رفع ذلك من مكانة العمل الأدبي وجعله مكتملاً. وهذه قاعدة تَشَارَكَ في سَنِّها الكُتَّاب والقُرَّاء والنُّقَّاد، وتتطلَّب من الكُتَّاب بأن يكونوا بمثابة الممارسين والمنظمين الروحيين لتلك الفترات الزمنية التي يكتبون عنها. على الكاتب أن يملك المهارة التامة في تجسيد روح العصر الذي يكتب عنه، وبهذه الطريقة فقط يستطيع أن يخلق شخصيات تتماشى تمامًا مع الخلفية الزَّمنية التي يكتب عنها. وهذا شبيه بشجرة كبيرة وباسقة تنبت من أرض خصبة، أو قمة جبل شاهقة ترتقي من بين سلسلةٍ جبليةٍ - لأنه إن لم يحدث ذلك ستفقد الأرض الخصبة معناها وستكون الجبال مجرَّد خيطٍ من التِّلال المسطَّحة.

ومن المستحيل تخيُّل أدبٍ واقعيٍّ من دون شخصيات تجسِّده، فحينما نفكر في (دون كيشوت) - الرواية المعادية للفروسية التي كتبها ميغيل دي ثيربانتس قبل ١١٥ عامًا من صدور رواية روبنسون كروزو لديفو - يستحيلُ أن نتخيل بأن هذا العمل كان سيكون له أهمية في مستقبل الواقعية إذا كان يفتقر لشخصياته الأيقونية دون كيشوت وسانشو بانزا. بنفس الطريقة التي تعتمد فيها مكانة ديفو على وجود روبنسون كروزو كشخصية خيالية. حينما يتخذ الأدب الواقعي الحقيقة كأهم مسؤولياته، تغدو شخصياته أهم دليل على وجود هذه الحقيقة. بالتالي، يصبح الانتقال من الحقيقة الدنيوية إلى الحقيقة الحيوية متوقعًا بالتزامن مع التحوُّل من شخصيات دنيوية إلى شخصيات حيوية.

وفي دورة تطوُّر الواقعية، تتطوَّر الشخصيات من الحقيقة الدنيوية إلى الحقيقة الحيوية. على سبيل المثال، أصبحت روايتا بلزاك (الأب غوريو) و(أوجيني غراندي) نموذجيْن للأعمال التي ينسجمُ فيها العالمان الدنيوي والشعبي بشكلٍ مثالي، ما يساعد على إرساءِ مسارٍ يُسهم في تطوُّر الشَّخصيات من الحقيقة الدنيوية إلى الحقيقة الحيوية. وقد سلك العديد من

الكَتَّاب اللاّحقين مسار بلزاك في ذلك، وتمكّنوا أحيانًا من التفوق عليه بخلق شخصياتٍ قادرةٍ على تمثيل كُتَّابها أنفسهم.

الكثير من أعمال القرن التاسع عشر، الأدبية، سُمِّيتْ تيمُّنًا بأبطالها (أو بأدواتٍ تخصُّ أبطالها)، ماضيةً على عُرفٍ تقليديٍّ يضم أعمالاً مثل (غارغانتوا وبانتاغر) لفرانسوا رابليه، و(دون كيشوت)

لميغيل دي ثيربانتس، و(فاوست) و(آلام الشاب فرتر) لغوته، و(تاريخ توم جونز) لهنري فيلدنغ، و(روبنسون كروزو) لدانيال ديفو، و(جين إير) لتشارلوت برونتي، و(مذكرات بكويك) لتشارلز ديكنز، و(ملحمة أسرة فورسايت) لجون جالزورثي، و(الأب غوريو) و(أوجيني غراندي) لبلزاك، و(مدام بوفاري) لفلوبير، و(تيس سليلة دربرفيل) لهاردي، و(آنا كارنينا) لتولستوي، و(الآباء والبنون) لإيفان تورغينيف، و(الأخوة كارامازوف) لدوستويفسكي، و(مارتن إيدن) لجاك لندن، و(القصة الحقيقية لآه كيو) لـ لو شون. كل هذه العناوين هي دليل على الأهمية القصوى للشَّخصيات في عُرف أدب الواقعية. وذلك لأن الحقيقة الحيوية والتي هي الهدف من الواقعية، تعتمد على واقعية وعُمق حياة الناس، ويصبح بالتالي بديهيًا أن تكون الشخصيات هي نقطة الارتكاز الأساسية التي يستخدمها الكاتب ليصلَ إلى الحقيقة الحيوية.

إذا أخفق مؤلفُ واقعيةِ القرن التَّاسع عشر في خلق شخصية مميَّزة، لن يكون لدينا خيار سوى أن نقصيه من مضمار الكُتَّاب العُظماء. على سبيل المثال، إذا لم يختلق تولستوي شخصيات مثل آنا كارنينا وكاتيوشا ماسلوفا، لن نتمكن من أن نعتبره كاتبًا عظيمًا، ولا أن نرى بريقه في وسط كُتَّاب النخبة. فبدون هاتين الشخصيتين اللَّتيْنِ تعتمدُ عليهما روايتا (آنا كارنينا) و(البعث)، لن يكون للواقعية في هذين العملين من سبيلٍ. وبنفس الطريقة، علينا أن نتساءل ما إذا كانت إيما بوفاري شخصيةً أبدية في عالم الأدب بفضل فلوبير، أو أنه بفضل إيما بوفاري سيبقى فلوبير حيًّا في قلوبنا إلى الأبد. وقد مزجت روايتا بلزاك (الأب غوريو) و(أوجيني غراندي) الحياة المنزلية للعوائل الفرنسية مع المجتمعات الثرية في القرن التاسع عشر، ما يجعل هذين العملين مكمِّلان لبعضهما. تُرينا هاتين الروايتين كيف أن أبطالها عبيدٌ للمال، ولكنهما مع ذلك أسهمتا في جعل بلزاك غنيًّا ومُهيمنًا، رافعتان من شأنه في مصاف أعظم كُتَّاب الواقعية بلا مُنازع. كما يُمكننا أن نضع في الاعتبار كذلك شخصيات هوغو مثل جان فالجان وكوازيمودو، وشخصيتا ستندال جوليان وفابريس، وأوشوميلوف بطل أنطون تشيخوف في قصته القصيرة (الحرباء)، وتشيرفياكوف في (موت موظف)، وأوغلا إيفانوفنا في (المرأة التي قفزت)، أو ماتيلد لوسيل بطلة قصة (العقد) لغي دو موباسان، وبائعة الهوى إليزابيث روسو المعروفة باسم بتربول، في

رواية (بتربول). إذا لم يمنحنا هؤلاء الكَتَّاب شخصيات حقيقية وممتلئة ومميَّزة كهذه، لم نكن لنبجلهم هذا التبجيل الذي يحظون به اليوم.

يكمن تألق أعظم كُتَّاب القرن التاسع عشر وذكائهم في قدرة أعمالهم على سبر أغوار الفترات الزمنية التي يتناولونها، وثراء وتعقيد شخصياتهم المُتخيَّلة... هذان هما العمودان اللذان تستقرُّ عليهما عظمتهم. ومع ذلك، فمع اتساع الفجوة بين الفترة الزمنية التي يتناولها الكاتب وبين القُرَّاء اللاحقين في أزمنةٍ مُستقبلية، يصبح تقييم القُرَّاء لهؤلاء الكُتَّاب مبنيًّا على شخصياتهم المبتدَعة، بينما تغدو الخلفيات التاريخية لهذه الأعمال مثارَ اهتمام الأكاديميين فقط. وكلَّما عُومِلَتْ هذه الشخصيات المتخيلة كأشخاص حقيقيين، زادَ ذلك من تألق الكاتب ومكانته بين القُرَّاء، لتُصبحَ عندها الحقيقة الحيوية لهذه الشخصياتِ مقياسًا أساسيًّا لتقييم نجاح الكاتب.

عاصر تولستويُ تورغينيفَ، ومع ذلك لم يحدث أن التقيا أبدًا، بل حافظا على مسافةٍ تفصلُ أحدهما عن الآخر. في ذلك العصر الرهيب من التغيير الاجتماعي، وقفا جنبًا إلى جنبٍ في واجهة الأدب الروسي، لدرجة تفوَّق تورغينيف على تولستوي في بعض الأحيان. فمثلاً، حينما نشر تورغينيف روايته الشهيرة (الآباء والبنون) في عام ١٨٦٢م، جذبتِ الشَّخصيتانِ يغفيني فاسيليفيتش بازروف وبافل بتروفيتش كيرسانوف اهتمام اليساريين واليمينيين من المجتمع الروسي، حتى أدَّتْ إلى سلسلة من المظاهرات وعمليات الحرق المتعمد في سان بطرسبورغ استمرت على مدار عام كامل. وكما عقَّبَ جيه أم كويتزي لاحقًا: «لم يسبق أن شهد الأدب الروسي ولا حتى الأدب العالمي كاتبًا كان محلَّ هجماتٍ ضارية ومستمرة كتلك من كلا اليساريين واليمينيين». وبسبب ذلك، بإمكاننا أن نتخيَّل بكل سهولة الشهرة التي كان يحظى بها تورغينيف كالشمس المشرقة في كبد السماء. ولكن اليوم -على الأقل في أوساط القُرَّاء والنُّقَّاد الصينيين - تحظى أعمال تولستوي مثل (الحرب والسلم) و(آنا كارنينا) و(البعث) باهتمامٍ ومكانةٍ أكبر من أعمال تورغينيف مثل (رودين) و(في العشية) و(الآباء والبنون) و(الأرض العذراء) و(مذكرات صياد). لِمَ ذلك؟ لأنَّ أعمال تولستوي أكثر مرونةً من أعمال تورغينيف؛ حينما يتعلق الأمر بالربط بين الشخصيات وخلفياتها التاريخية. ركَّز تولستوي على «الإنسانية» وحياة الإنسان، بينما ركَّز تورغينيف على «الأفراد الاجتماعيين» وما يواجهونه من اختلافات وتطوُّرات اجتماعية في محيطهم. وكما جاء في ملاحظة المُترجم للنسخة الصينية من (آنا كارنينا)، شَعَرَ تولستوي بأنَّ البعض يتخيَّلُ النَّاسَ إما أن يكونوا ضُعفاء أو أقوياء، خيرين أو أشرارًا، أذكياءَ أو أغبياء. لكن، في الحقيقة، لدى كلٍّ منا بعضٌ من هذه التناقضات في الوقت نفسه. يكون الناس أقوياء في أحيان وضعفاء في أحيانٍ أخرى. أحيانًا يكونون منطقيين وفي أحيانٍ أخرى يقعون في الحيرة، أحيانًا

طيبين وأحيانًا أخرى سيئين. إنَّ البشرَ ليسوا بأشياء ثابتة، بل هم يتغيرون طَوال الوقت - أحيانًا يقعون أرضًا وينهضون من عثراتهم في أحيانٍ أخرى.

وبسبب فهم تولستوي لتعقيدات النفس البشرية وما تمرُّ به، جاءت إلينا آنا كارنينا في صورة المرأة الرائعة واللطيفة والتعسة في حياتها، وبالرغم من أنها كانت تفكر في إنهاء حياتها، إلاَّ أنها استطاعت أن تُميِّز «المرأة تعسة الحظ التي تختبئ خلف حجاب من الصخب» (في عقلها، تمكنت آنا كارنينا من رؤية ما وراء ذلك الحجاب وأفزعها ما رأتْ). هذا النوع من الوصف يرفعُ من واقعية آنا وحقيقتها الحيوية إلى مستوىً مُخيفٍ. تفكِّر آنا قبل أن تُنهي حياتها:

«نعم، أنا أعاني قلقًا مبرحًا، وقد أُعطيت العقلَ لأتخلص منه، يجب إذن أن أتخلص منه. لماذا لا نطفئ الضوء عندما لا يبقى شيءٌ ننظر إليه، عندما يبدو لك كلُّ شيءٍ حقيرًا؟ لكن كيف نفعل؟ لماذا يركض هذا المستخدم على السلم الحديدي؟ ولماذا يصرخ هؤلاء الشباب في العربة المجاورة؟ وما حاجتهم إلى الكلام والضحك؟ أينما تطلعت وجدتُ الزيف والكذب والمكر والشر!». [تولستوي، آنا كارنينا، ص٤٨٤، تر: صيَّاح الجهيم، دار الفكر اللبناني].

يناقش الأغلبية هذه العبارة حينما يتحدثون عن صرخة آنا للعالم، ولكن يمكننا أن نقارن أيضًا المشهد الذي ترمي فيه بنفسها أمام القطار:

«أرادت أن ترمي بنفسها تحت الحافلة الأولى، ولكن حقيبتها الحمراء الصغيرة، التي لم تستطع أن تنزعها في الحال فوَّتتْ عليها الفرصة. كان لابد لها من انتظار الحافلة الثانية، تملَّكها شعورٌ شبيه بالشعور الذي كان ينتابها قبل أن تُلقي بنفسها في الماء، ورسمت علامة الصليب. هذه الحركة المألوفة حملت إلى نفسها موجةً من ذكريات الطفولة والشباب. وفجأة تبدَّدت الظلمات التي كانت تغطي، في نظرها، كل شيء، وبدت لها الحياة، في مدى لحظة، بكل أفراح ماضيها. لكنها لم ترفع عينيها عن عجلات الحافلة الثانية التي كانت مقبلةً عليها. وفي اللحظة ذاتها التي وجدت نفسها فيها وسط الفراغ الذي يفصل بين العجلتين، تخلصت من حقيبتها الحمراء الصغيرة، ثم انقلبت على ركبتيها بحركة مرنة كأنها تريد أن تنهض. وفي هذه اللحظة، ارتعبت مما أقدمت عليه. «أين أنا؟ وماذا أفعل؟ لماذا؟». أرادت أن تنهض وأن ترتد إلى الوراء لكن كتلة هائلة وصلبة ضربتها في رأسها وجرتها من كتفها. فهمست وقد أحست أن لا فائدة من المقاومة: «اغفر لي، إلهي، كلَّ شيء». وكان هناك فلاح قصير يشتغل في قطعة من الحديد وهو يدندن. والتمع النور الذي أضاء لها كتاب الحياة بحسراته وخياناته وهمومه، التمع ببريقٍ وهَّاج لم تعهده من قبل، وألقى الضوء على كل ما ظل في العَتمة حتى الآن، ثم تذبذب ذلك النور وشحب وانطفأ إلى الأبد». [تولستوي، آنا كارنينا، ص٤٨٦، تر: صيَّاح الجهيم، دار الفكر اللبناني].

يصفُ هذا المشهدُ، في ظاهرهِ، موتَ آنا. لكنَّه في الواقع يمنحنا وصفًا دقيقًا لعُمق الحقيقة الحيوية لشخصيةٍ خيالية.

تمنحنا شخصية آنا كارنينا بُعدًا للجوهر الحيوي للإنسانية، وتمنحنا شخصية بازاروف في (الآباء والبنون) نظرةً نحو التوجه السياسي لوعيه الاجتماعي. وهنا يكمن الفرق الجوهري بين تولستوي وتورغينيف، وهو أيضًا الفرق الجوهري الذي يُشكِّل نظرتنا لأعمالهما اليومَ - بعد أكثر من قرن من كونهما واجهة الأدب الواقعي في عصرهما.

يُمكننا أيضًا أن نأخذ في الاعتبار رواية ستندال (الأحمر والأسود) بطريقة مشابهة. يصف الكاتب نفسُهُ روايته بأنَّها عبارة عن «سجل للعام ١٨٣٠م» ولكن من نظرتنا المعاصرة نجد بأن البانوراما الاجتماعية الواسعة للعمل وتحليلها للطبقة البرجوازية الفرنسية في بدايات القرن التاسع عشر تبدو نوعًا ما مثقلة ومُرهِقة. ومع ذلك، تمنحنا هذه الرواية ذكريات لا تُنسى بفضل ثراء وتعقيد وتفرُّد شخصيتها الأساسية جوليان سوريل، الذي بالفعل يُرينا تمدُّد الحقيقة الحيوية. حينما نُصادف نحنُ القُراءَ المُعاصرين أعمالاً واقعيةً عظيمة، نتوقَّع بأن الخلفية الواقعية التي تمثلها الشخصيات قد تفوق قدرة العمل على الكشف عن الواقع الاجتماعي المعقد لتلك الفترة، وبالتالي قد تتجاوز الشخصية تلك الفترة التاريخية التي تعاصرها وتكتسب صبغةً ذات أهمية كونية لنا، وللإنسانية جمعاء.

لقد مرَّ تقريبًا قرنٌ كامل، منذ أن نشر لو شون روايته (القصة الحقيقية لأه كيو). لِمَ لا تزال شخصية العمل الأساسية تحظى بمكانة خاصة في قلوب القُرَّاء الصينيين؟ ذلك لأنَّ أه كيو قد تمكَّن من تجاوز خلفيته الاجتماعية والتاريخية المُعقَّدة ليكسب بُعدًا كونيًّا يجعله مؤثِّرًا ومرتبطًا بقُرَّاء اليوم. وهذا بالذات أحد أعظم نتاجات لو شون، أن استطاع خلق شخصية مليئة بالحقيقة الحيوية. وبسبب هذا العمل وأعمال أخرى تتناول حيواتِ الشخصيات، لم نكن لنتردَّد باعتبار لو شون أحد أعظم الكُتَّاب في العالم. وبالطبع، فإنَّ حسرتَنا الأبديةَ أمام عدم تمكُّن الصين من إنتاج روايات متكاملة يمكن تصنيفها في عداد أعمال الواقعية الأبدية التي تمكَّنت من خلق خلفيات تاريخية واسعة بشخصيات معقَّدة. ومع ذلك فإنَّنا نفخرُ بالكُتَّابِ الصينيين الذين بدأوا بمجاراة الأدب العالمي منذ بدايات القرن العشرين.

على سبيل المثال، كان موباسان بارعًا في كتابة القصص القصيرة مثل لو شون، وبالرغم من أنه قد أنتج روايات مثل (حياة) و(بيل آمي) فقد تجاهلَ القُرَّاءُ هذه الأعمال، بل تساءلَ بعضُهم لِمَ كتبَها من الأساس! في المقابل، تتكوَّن قصة (بتربول) من عشرة آلاف كلمة (في التَّرجمة الصينية)، إلاَّ أن قدرتها التحليلية للناس والمجتمع تنافس تلك المكوَّنة من ثلاث مئة ألف كلمة مثل رواية (حياة). وبنفس الطريقة، علينا ألاَّ نندبَ لو شون لأنه لم ينتج رواية واقعية رائعة، لأنه من

كان سيضمن بأنها ستكون بروعة وعظمة أعمال القرن التاسع عشر الخالدة؟ بدلاً من ذلك، تمكَّن لو شون بفضل مجموعة قصصه القصيرة مثل (دعوة لحملِ السلاح) و(تردُّد) من أن يكون أول كاتب صيني يصل إلى مستوىً من الحقيقة الحيوية، وقد يكون ذلك كافيًا لجعلنا فخورين بأدبِنا الواقعي. ولكن ما علينا أن نندبَه هو أن كُتَّاب الواقعية الصينيين اللاحقين لم يحذوا حذوه للتمهيد لحقيقة حيوية أكثر اتساعًا وعُمقًا من الواقعية. وما حدث عوضًا عن ذلك هو أن الثورة قد سيطرت تمامًا على الأدب، وتراجع الأدب من الحقيقة الحيوية إلى الحقيقة الدنيوية، بل وحتى إلى الحقيقة المُشيَّدة. وبعد عدة عقود، أصبح التحرر من هذه العملية أمرًا صعبًا - كثور أو بغل يُقاد في حلقات لانهائية ليحرِّكَ المطحنة.

في كتابه (تاريخ أدب الخيال الصيني الحديث) استخدمَ الكاتب الموقَّر هسيا تشي-تسينغ تدريبه العلمي الصيني والغربي وفهمه المتفرد للأدب الصيني لنقد التحيُّز طويل الأمد حول نوع الحقيقة الاجتماعية الموجودة في الروايات الدنيوية بتاريخ الأدب الصيني - وهو ما سمح لهسيا تشي-تسينغ أن يرفع من شأن كُتَّاب الواقعية الشعبية مثل شين تسونغ-ون وإيلين تشانغ وروايات مثل (الِحصن المُحاصر) لتشيان جونغ شو. وقُوبلت هذه الخطوةُ التصحيحية للانحرافات الأدبية التاريخية بالتَّرحيب، وبالتالي إرجاع تاريخ الأدب الصيني إلى مسارهِ الصحيح. ويُعزى التقديس اللاحق الذي حظي به شين تسونغ-ون إلى الحقيقة الحيوية التي تتخلَّل كتاباته، إلى جانب مقاومته لتأثير الحقيقة الدنيوية والاجتماعية. في المقابل، تُعزى الشَّعبية التي تتمتع بها حاليًا الواقعية الدنيوية التي تتَّسم بها أعمال إيلين تشانغ إلى عدم رضا القُرَّاء عن نظام الصين السلطوي للواقعية المُشيَّدة. وقد يُنظر إلى التمتع بقراءة أعمال إيلين تشانغ كعلامة على مقاومة نوع من الواقعية المُشيَّدة واسعة الانتشار وما ينتج عنها من حقيقة مُشيَّدة. ومع ذلك، ما يثير العجب هو أن هسيا تشي-تسينغ لم يُعِر أي اهتمام لشياو هونغ، التي تمثِّل أعمالُها شكلاً من أشكال الحقيقة الحيوية، ما نتج عنه التضحية بموضوعية بحثه التاريخي بشكلٍ لا يقبلُ الجدلَ.

في العادة، نحن لا نسمح للنُّقَّاد بأنْ يضعوا موضوعيتهم جانبًا وأن ينتقدوا الأعمالَ الأدبية بناءً على مشاعرهم، ولكننا نسمح للكُتَّاب بأن يعبِّروا عن أنفسهم بهذه الطريقة. وبناءً على ذلك، إذا ما كنا سنعتمد على تفضيلي الشَّخصي لنفهم وضع الواقعية في الأدب الصيني الحديث من ناحية الحقيقة الدنيوية، والحقيقة الحيوية، فإنَّني سأركز على شياو هونغ، كما سأركز على مؤلفين مثل لو شون شين تسونغ-ون ولاو شي وإيلين تشانغ وبا جين ويو دافو وماو دون.

٥. حقيقةٌ روحية

في مقالة عن دوستويفسكي، يقتبس جيه أم كورتيزي سيرة جوزيف فرانك الأدبية ذات الأجزاء الخمسة، ويقول:

«بقليلٍ من المبالغة، ينعت فرانك دوستويفسكي بأنه «بروليتاري مجبور للكتابة نظير الأجر». شعر دوستويفسكي بالمرارة في ظل الظروف التي كان يقبع تحتها في حلقة الأدب الفارغة. وحتى مع نشر روايتي (الجريمة والعقاب) -التي حظيت بنجاحٍ واسع - و(الأبله)، كان دائمًا يخالجه شعورٌ مؤلم بأنه أقل مرتبةً من تورغينيف وتولستوي، اللذين يحظيانِ بمكانةٍ نقديةٍ رفيعة (ويُدفع لهما مرتب أعلى نظير الصفحة الواحدة). كان يحسدهما على وقتهما ومتعتهما وثرواتهما التي ورثاها، وكان دائمًا ما يتطلع إلى الساعة التي ينشر فيها عملاً منقطع النظير يتناول موضوعًا عظيمًا بحق ويصل بالتالي إلى مكانتهما الرفيعة. وقد بدأ بالفعل بالتخطيط لعمل طموح تحت اسم «الإلحاد» ومن ثم غيَّر العنوان إلى (حياة آثم) كان ينوي بأن يحصل من خلاله على الثناء والمكانة التي يستحقها ككاتبٍ جاد. ولكن هذه المخططات الطموحة جرفتها رواية (الشياطين)، وتأجل العملُ العظيم مرةً أخرى».

تكشف لنا هذه الفقرة بأن دوستويفسكي كان يشعر بأنه أقل مكانةً من تورغينيف وتولستوي، وذلك لأنَّ كلًّا منهما كتب رواية عن «موضوع عظيم بحق». ويخبرنا كويتزي بأن دوستويفسكي كان يطمح لذلك اليوم الذي سينشر فيه عملاً مماثلاً ويصبح بالتالي «كاتبًا جادًا». وسواءً كُنا نتقصى الفترة الذهبية للأدب الروسي في القرن التاسع عشر أو نُطالع أعمالَ أعظم كُتَّاب الواقعية النقدية الروس، فإننا سنلاحظ بأن هذه الأعمال في مجملها كانت تطمح لأن تحلل وتكشف التعقيدات والتغييرات التي تمر بها تلك الفترات الزمنية. انبثقت هذه الأعمال وتطوَّرت على ضوء خلفية اجتماعية واسعة، ودون هذه الخلفية الاجتماعية لم يكن لها أن تكون في مصاف أعظم الأعمال الأدبية؛ ولا لكُتَّابها أن يكونوا في مصاف الكُتَّاب الجادين.

ويمكننا القول إنَّ الشخصيات التي تظهر في أعمال كُتَّاب واقعيين عُظماء، هي بلا شك منتجات اجتماعية مُعقَّدة. ولكن دوستويفسكي لم يكن هذا النوع من الكُتَّاب، وبالرغم من أن رواياته كانت متَّسقةً بشكلٍ كبير مع واقع المجتمع الروسي في القرن التاسع عشر، فإنَّها لم تُركِّز على خلفيات اجتماعية واسعة كتلك التي نراها في رواية تولستوي (الحرب والسلم) أو في رواية تورغينيف (الآباء والبنون). هذه الخلفيات الاجتماعية المعقَّدة هي الأساس الذي تُبنى عليه الروايات الواقعية، وهي القنبلة الدفينة تحت غطاء السرد التي تستمدُّ منها الواقعيةُ قوتها وسلطتَها. وهذا بالضبط ما نوى دوستويفسكي تحقيقه حينما طمح لأن يكون كاتبًا جادًا وأن يكتب رواية عن موضوع عظيم بحقٍّ، وهذه

المهارة هي بالضبط ما كان يفتقر إليه، ما جعله حانقًا بشدة. ولكن ما جهله دوستويفسكي هو أن أسلوبه الأدبي هذا سيكون عمادًا للمستوى التالي من الواقعية - وهي ما نطلق عليه الواقعية الروحية حيث قدَّم لنا نموذجًا أكثر إبداعًا وثراءً لتمثيل الواقع. وبهذه الطريقة، مكَّنَ أسلوبه في الكتابة من إرساء حلقة وصل للتحولات الجذرية التي ستعتري الأدب في القرن العشرين. بمعنىً آخرَ، فتحت روايات دوستويفسكي الباب على مصراعيه للرواية الحديثة في القرن العشرين.

الحقيقة ذات العُمق الروحي هي أعلى مستوىً للحقيقة، في أدب الخيال الواقعي، وقد تشكَّلت في الأساس خلالَ مسعىً للبحث عن نوعٍ جديدٍ من الحقيقة لتحلَّ محلَّ الحقيقة الحيوية. وقد استطاعَ العديدُ من كُتَّاب القرن التاسع عشر الانتقالَ من الحقيقة الحيوية إلى الحقيقة ذات العُمق الروحي، إلاَّ أنه من الصعب أن نجد كاتبًا مثل دوستويفسكي أتقنَ نقل العُمق الروحي للنَّفس البشرية منذ الصفحة الأولى وحتَّى الصفحة الأخيرة في أعماله، مانحًا قرَّاءهُ شخصياتٍ تطفحُ أرواحُها بضوء الحقيقة المُبهر. وقد لعبت ترجمة يو لين المبكرة لأعمال دوستويفسكي دورًا ليدرك القُرَّاءُ الصينيون أن تلك الحقيقة ذات العمق الروحي هي الأساس في أعمال دوستويفسكي، إلى جانب كونها ذُروة الحقيقة في الواقعية. كما أنَّ هذا النوع من الحقيقة الروحية لم يكن نتاج حبكة أو قصة مفردة، بل هي نتاج رواية بأكملها، بل العديد من الروايات - في الواقع كانت هذه الحقيقة الروحية هي نتاج فكر أدبي لكاتب عظيم بحدِّ ذاته. في مقدمة المترجم يو لين لرواية (الجريمة والعقاب)، يقول:

وُلد دوستويفسكي في أسرة من طبقة متدنية مجتمعيًّا، ولهذا فقد أَلِفَ حياة الفقراء التي يعيشونها في الأحياء القذرة والغُرف الرطبة، وكان يتعاطف أشد التعاطف مع أقدارهم التي ساقتها إليهم الحياة. وبسبب هذا التعاطف العميق مع الطبقات الاجتماعية المتدنية، تمكَّن من أن يكتب بعمق وصدق عن المآسي والمعاناة والإذلال واستطاعَ من خلال ذلك أن يجعل القارئ يعيش في جو من الحزن المدقع، وأن يثير بالتالي استهجانه وغضبه وكراهيته للنِّظام الرأسمالي. كان دوستويفسكي أول كاتب روسي في القرن التاسع عشر يكتب عن معاناة فُقراء المُدن، ما توَّجَهُ ناطقًا باسم هذه الطبقة من المجتمع الروسي.

هذا التفسير يحمل في مجمله تحليلاً «صينيًّا» جدًّا للكاتب، ولغاية اليوم، يواصل تشويه تقدير القارئ الصيني للواقعية. من زاويةٍ أخرى، كان سيغموند فرويد مُعجبًا جدًا بأعمال دوستويفسكي، وقد وصف رواية (الأخوة كارامازوف) بأنَّها من أعظم ما كُتب على الإطلاق، ولكنه تطرَّق إلى هذا العمل من ناحية التحليل النفسي وليس فيما يتعلق بأرواح الشخصيات. لكن، إذا ما تناولنا أعمال دوستويفسكي من منطلق روح الواقعية -أو بمعنىً آخرَ من مستوىً أعمق

للواقعية - فإنَّنا بلا شك سنجد بأنها تتطوَّر بالواقعية إلى مستوىً يتجاوز الحقيقة الحيوية. انطلقَ دوستويفسكي بالواقعية إلى المستوى الأخير، وبهذا تمكَّن من وضع النقطة الأخيرة على السطر الأخير، ونتيجةً لذلك، لم يترك لروايات القرن العشرين من خيار سوى أن تبدأ من نقطة الصفر.

وفي سبيل الوصول إلى حقيقة روحية، كان لابد للواقعية من أن تنحدر من القمة التي وصلتها في البداية - ولا يبدو جليًا إذا ما كان ذلك في صالح الواقعية أم أنها مرثية لنوع من الحقيقة كان حتميًا لأدب الواقعية أن يمرَّ بها. في كل الأحوال، حينما ابتدعَ دوستويفسكي مرثياته للحقيقة الموجودة في أدب الواقع، راح ينثر على قارعة طريق الأدب مجموعة من التصرفات والصرخات والتشنجات المرتبطة بالحقيقة الروحية. على سبيل المثال، في روايته (الجريمة والعقاب)، نرى بوضوح تجلِّي روح راسكولينكوف، التي تبدأ بصراعاته الداخلية حينما يجد نفسه يتجنَّب صاحبة الشقة لأنه غير قادر على دفع الإيجار:

«ولكنه يعاني منذ بعض الوقت حالةً من التوتر والعصبية توشك أن تكون مرض كآبة. لقد بلغت حياته من الاعتزال ومن فرط الانطواء على النفس أنه صارَ يخشى لقاء أي إنسان، لا لقاء صاحبة الشقة فحسب. كان يعيش في فقر مدقع، وبؤس شديد، ولكن العوز نفسه أصبح في هذه الآونة الأخيرة لا يثقل عليه. أصبح الشاب لا يهتم بشؤونه ولا يريد أن يهتم بها». [دستويفسكي، الجريمة والعقاب، الجزء الأول، ص ١٥، تر: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي].

بعد هذا الوصف لحالته، يتطوَّر راسكولينكوف من مجرَّدِ شخصيةٍ إلى روحٍ:

«وأفاق في وسط ظلامٍ كامل، حين أيقضته صرخةٌ كريهة. ما هذه الصرخة يا رب! لم يسبق له في يومٍ من الأيام أن سمع جلبةً رهيبة بشعة إلى هذا الحد: عويل، ونشيج، وصريف أسنان، وصرخات، وشتائم لا يتصورها العقل! ما كان له أن يتخيَّل همجية كهذه الهمجية، ووحشية كهذه الوحشية! انتصب على أريكته مروَّعًا مهدود القلب. ولكن التشاجر والصخب والشتائم ما تنفك تقوى وتشتدُّ. وها هو ذا يتعرف صوت صاحبة البيت فجأة، فيصاب بدهشة كبيرة وذهول شديد. كانت تعول وتئن وتصيت وتتضرع، وتشوه الألفاظ من فرط سرعتها حتى ليستحيلَ على المرء أن يدرك جملةً واحدة من كلامها. لعلها كانت تبتهل إلى من يضربها أن يكف عن ضربها، ذلك أن أحدًا كان يضربها على السلم، نعم... إن أحدًا كان يضربها هنالك ضربًا مبرحًا بلا شفقة ولا رحمة. وهذا هو صوت الرجل الذي يضربها قد بلغ من شدة الغضب والحنق والهول أنه أصبح نوعًا من صراخ أبح. كان هذا الرجل يقول كلامًا، ولكن كلامه هو أيضًا كان لا يُفهم من فرط سرعته واختناقه! وأخذ راسكولنيكوف يرتجف على حين بغتة.

تهالك راسكولنيكوف مهدود القوى على أريكته من جديد، ولكن جفنه لم يعرف إلى الغمض سبيلاً بعد ذلك. ولبث راقدًا هذا الرقاد مدة نصف ساعة وهو يعاني عذابًا ورعبًا أكبر من كلِّ ما عرف في حياته من عذاب ورعب». [دستويفسكي، الجريمة والعقاب، الجزء الثَّاني، ص ١٩٠، تر: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي].

قد يبدو هذا وصفًا واقعيًا جدًا لمشهد تعنيف صاحبة المنزل، ولكنه في الواقع نتاج حمَّى الهذيان التي كانت تعتري راسكولينكوف. والأهمُّ من ذلك، هذا الهذيان هو نتيجةٌ لاعتراف روحه باقترافها جريمة قتل سمسار الرهن، وحين يذهب أخيرًا إلى مركز الشرطة ليعترفَ بجرمه، تبدأ روحه المعذبة بالاعتراض والتمرُّد:

«وأذكر أنني أوضحت في مقالتي أن جميع المؤسسين والمشرعين في تاريخ الإنسانية، من أقدمهم إلى أحدثهم، مرورًا بأمثال ليسورجوس وسولون ومحمَّد ونابليون وغيرهم، يمكن أن يوصفوا جميعًا بأنهم مجرمون، لأنَّهم حين أقاموا قانونًا إنما خالفوا بذلك قانونًا قديمًا كان يُعد مقدَّسًا وكان موروثًا عن الأسلاف، وكان لهم طبعًا أن يمتنعوا عن سفك الدم (مهما يكن بريئًا في بعض الأحيان، ومهما يكن قد بُذل بذلاً بطوليًا في سبيل القانون القديم) حين يسهِّل سفك هذا الدم مهمتهم، بل ويحسن أن نلاحظ أن أكثر هؤلاء الرواد أحسنوا إلى الإنسانية وأصلحوا المجتمع إنَّما كانوا أُناسًا شاذين دمويين. وأوجزُ فأقول إنهم جميعًا، لا أعظمهم فحسب بل الذين يعلون أقل علوٍ فوق الحد الوسط أيضًا، أي الذين هم قادرون ولو قدرة يسيرة على التعبير عن أفكارهم الجديدة، إنَّما كانوا مضطرين بحكم طبيعتهم نفسها أن يكونوا قتلة. قليلاً أو كثيرًا طبعًا، ولولا ذلك لما استطاعوا أن يخرجوا عن الحد الوسط، وهم بحكم طبيعتهم أيضًا ما كان لهم أن يقبلوا البقاء عند هذا الحد الوسط، بل وفي رأيي أنه كان من واجبهم أن لا يقبلوا البقاء عن هذا الحد الوسط. الخلاصة: ها أنت ذا ترى أنه ليس فيما قلته حتى الآن شيء جديد كل الجدة. أما عن تقسيمي الرجال إلى فئتين، فئة العاديين وفئة الخارقين، فإنني أوافق على أن في هذا التقسيم شيئًا من التحكم، ولكنني لم أقدم أرقامًا أيضًا. وإنما أؤمن بفكرتي الرئيسية، وهي أن الرجال ينقسمون، بحكم قوانين الطبيعة، إلى فئتين، بوجه عام، فئة دنيا وهي فئة العاديين الذين لا وجود لهم إلا من حيث إنهم مواد إن صح التعبير، وليس لهم من وظيفة إلاَّ أن يتناسلوا، وفئة عليا هي فئة الخارقين الذين أوتوا موهبةَ أن يقولوا في بيئتهم قولاً جديدًا. ولاشك أن هناك تقسيماتٍ فرعية لا حصر لعددها، ولكنَّ السِّمات المميزة التي تفصل هاتين الفئتين قاطعة. فأما الفئة الأولى، وهي فئة المواد، فإنَّ أفرادها، على وجه العموم، أناس، «خُلقوا محافظين»، أناس معتدلون يعيشون في الطاعة ويحلو لهم أن يعيشوا في الطاعة. وعندي أن عليهم أن يطيعوا، لأن الطاعة هي ما كتب لهم، وليس في طاعتهم ما يسيء إليهم أو يذل

كرامتهم. وأما الفئة الثانية فهي تتألف من رجال يتميزون بأنهم جميعًا يكسرون القانون، بأنهم جميعًا مدمرون، أو بأنهم جميعًا ميالون إلى أن يصبحوا كذلك بحكم ملكاتهم». [دستويفسكي، الجريمة والعقاب، الجزء الثَّالث، ص ٤٢٢، تر: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي].

ولَكَمْ سيجدُ راسكولينكوف، حينما يواجهُ حبيبته سونيا، بأنَّ روحه التي حاولتْ سابقًا دحض تهم الجريمة، قد تحوَّلت في وهلة؛ واعترف بجريمته لها:

«وإنَّما أنا قتلتُ لنفسي، لنفسي وحدي! وفي تلك اللحظة لم يكن يعنيني كثيرًا أن أعرف هل سأصبح واحدًا من المحسنين إلى الإنسانية، أم أنني سوف أقضي حياتي كالعنكبوت أصطاد غيري في نسيج خيوطي وأمتص قواه الحية! ولا كان المال هو ما أحتاج إليه ذلك الاحتياج كله.. وإنما كان احتياجي إلى شيء آخر... أنا أعرف هذا الآن! افهميني يا صونيا: لو كان عليَّ أن أعيد السير في هذا الطريق نفسه، فقد لا أقتل. غير أن هناك شيئًا كان يغريني بمعرفته. كان هناك شيء يرفع ذراعي. كان علي أن أعرف عندئذ، بأقصى سرعة ممكنة، أأنا قملة كسائر الناس، أم أنا إنسان، أأنا أستطيع أن أتخطَّى الحاجز، أم أنا لن أستطيع ذلك، أأنا أجرؤ أن أطأطئ فأتناول هذه القدرة، أم أنا لن أجرؤ، أأنا مخلوق مرتعش أم أنا أملك الحقَّ...

لكن كيف قتلت؟ أهكذا يتدبر المرءُ الأمور من أجل أن يقتل؟ سأروي لك في ذات يوم كيف ذهبت إلى هناك... هل العجوز قتلت؟ لا بل أنا قتلت نفسي! لقد أجهزت على نفسي دفعةً واحدة، وإلى الأبد! أما العجوز فإن إبليس هو الذي قتلها لا أنا!». [دستويفسكي، الجريمة والعقاب، الجزء الخامس، ص ٢٢٣، تر: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي].

الحُبُّ رائع، وحينما يتحد الحب مع الدين، ستتوهَّج الروح بضياءٍ باهر حتى لو كانت تلك روح أشرس المجرمين. ربما لن يتمكن القانون دائمًا من الإمساك بالمجرم، ولكن الروح الحيَّة لن تتمكَّن أبدًا من تجاهل خطاياها. كل شيء في شخصية راسكولينكوف ينبع من كونه مجرم ولكنه أيضًا يملك روحًا متقدة وحيَّة، ولن يتخلَّصَ أبدًا من ذلك العذاب الذي يجعله في حيرةٍ من أمر روحه: هل هي ضد أو مع إجرامه؟ ونتيجةً لذلك فإنَّه لن يرتاح باله ولا للحظةٍ واحدةٍ، حتَّى تتمكَّنَ روحه المعذبة والحيَّة، أخيرًا، من السَّيطرة على قلبه المذنب:

«كان ينظر يُمنةً ويسرة بشراهة، ويحاول أن يتفحص كل شيء من الأشياء تمعنًا، لكن انتباهه لم يستطع أن يتركز على شيء من هذه الأشياء. فكل شيء يتهرب منه ويغيب عنه. وخطرت بباله خاطرة، وحدث نفسه قائلاً: «بعد شهر، بعد أسبوع، سيعبرون بي هذا الجسر ماضين بي إلى مكان ما على عربة سجناء، فأي نظرة سألقي على هذه القناة نفسها يومذاك؟ هل سأتذكر أنني رأيتها على

نحو ما أراها الآن؟ وهذه اللافتة؟ كيف سأقرآ عندئذ أحرفها؟». [دستويفسكي، الجريمة والعقاب، الجزء السَّادس، ص ٣٨٧، تر: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي].

«لقد عاودته أقوال صونيا فجأة: «اذهب إلى ميدان من الميادين، فسلِّم على الشعب، وقبِّلْ الأرض لأنك أثمت في حقها أيضًا، وقُل بصوتٍ عالٍ حتى يسمعَك جميع الناس: إنني قاتل». فما إن دارت في ذهنه هذه العبارات حتى أخذ يرتجف من الرأس إلى القدمين. إن الآلام الرهيبة والتباريح الفظيعة التي عاناها في الأيام السابقة، ولا سيما في الساعات الأخيرة، قد بلغت من إرهاقه أنه استسلم استسلامًا كاملاً لهذا الإحساس الجديد الشامل. اعتراه نوع من نوبة عصبية. إن شرارة قد انبعثت في نفسه فأشعلتها دفعةً واحدة. ثم استولى عليه حنان واسع كأن كل كيانه قد لان في الحال فسالتْ دموعه على خديه. وتهالك على الأرض حيث كان...

ركع في وسط الميدان، ثم سجد، فقبَّل الأرض الموحلة منتشيًا ثملاً سعيدًا، ونهض ثم سجد مرةً أخرى.

هذه التعليقات المتفكهة، كلها، أوقفت على شفتي راسكولنيكوف كلمتي: «أنا قاتل» اللتين لعلهما كانتا توشكان أن تخرجا من فمه. ومع ذلك تحمل هذا الصخب كله بكثير من الهدوء، ومضى يسير في شارع صغير يؤدي إلى قسم الشرطة». [دستويفسكي، الجريمة والعقاب، الجزء السَّادس، ص ٣٨٩، تر: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي].

هذه التحولات التي يمر بها هذا الطالب الجامعي السابق، من كونه مجرم يحاول الدفاع عن تصرفاته إلى قبول حُكم روحه في حقه، وأخيرًا تقبيل الأرض والذهاب إلى مركز الشرطة للإقرار بجرمه، جميعها على مدى أكثر من مئة صفحة، نجحت في إنصاف روح راسكولينكوف. دوستويفسكي وحده من بين أعظم كُتَّاب الواقعية في القرن التاسع عشر من تمكَّن من تحقيق هذا النوع من الحقيقة الروحية التي تتجاوز الحياة العادية، والأهم من ذلك، هو أنه من خلال شخصية راسكولينكوف، لم يتوقَّف دوستويفسكي عند مستوىً يجسِّد فيه روحًا ميتة، بل عوضًا عن ذلك، سمح لروح راسكولينكوف بأن تتوهَّج بنورٍ يُضيء الطريق للإنسانية.

ومن الشخصيات الأخرى التي استطاعت بروحها أن تُنير قلب الإنسانية، هو إليوشا من رواية (الإخوة كارامازوف). إن فهم إليوشا للخطيئة والمعاناة أعمق حتى من راسكولينكوف، ما يجعل الضوء الساطع من روحه أكثر دفئًا وإبهارًا:

«لم يتوقف عند درجات الباب بل هبطها مسرعًا. كانت نفسه التي تطفح حماسة في حاجة إلى فضاء وحرية. هذه قبة السماء تعلوه ممتدة في جميع

الجهات إلى غير نهاية، مزدحمة بنجوم تسطع أشعتها سطوعًا هادئًا. إن المجرة، التي لا تُكاد تُرى بعد، تمتد من السمت إلى الأفق. وإن ليلة طرية هادئة صامتة ساجية، يبدو أنها تلف الأرض بأكملها. والأبراج البيضاء والقبب المذهبة من الكنائس تبرز على قاع لازوردي. وأزهار الخريف الغنية تبدو نائمة في أحواضها التي تحف بالمنزل. إن سكينة الأرض تتحد بسكينة السماء، وإن سر الحياة والنجوم يرفرف على العالم.. تأمل أليوشا هذا المنظر، فإذا هو يتهالك على الأرض فجأة كمن خارت قواه.

لم يعرف أليوشا لماذا يعانق الأرض، ولماذا شعر بمثل هذه الحاجة إلى أن يغمرها بالقُبل. كان يقبلها باكيًا، فيرويها بدموعه، حالفًا بكثير من الحماسة ليحبنها على الدوام، ليحبنها أبد الدهر... (اسق الأرض دموع الفرح، وأحبب دموعك)». [دوستويفسكي، الأخوة كارامازوف، الجزء الثالث، الباب السابع، الفصل الرابع، ص ٢٩٣، تر: سامي الدروبي، دار ابن رشد].

ويكمن الفرق بين «الروح الصغيرة» و«الروح الكبيرة» في قدرة الشخصية على استخدام الحقيقة ذات العُمق الروحي لإنارة قلب الإنسانية. أنتجَ لنا قلمُ دوستويفسكي الكثير من الشخصيات ذات الأرواح الحيَّة، وهو ما مكَّن شخصياتٍ مثل إليوشا وراسكولينكوف من أن تشعَّ أرواحها الكبيرة بضوءٍ باهر. وهذا السَّعي وراء الحقيقة الرُّوحية هو ما مكَّن دوستويفسكي من أن يسمو فوق واقعية القرن التاسع عشر. وحينما حاول كُتَّاب لاحقونَ مواجهة موضوع الواقعية الأسمى -أي الحقيقة - كانوا كالعشب الذي يكافح لينمو في ظل شجرةٍ باسقة، ولم تتمكَّن تلك العشيبات الصغيرة في مجهودها للنمو سوى من التمايل يُمنة ويُسرة تحت الشجرة الشامخة. وهذا يكشف لنا بأن التحولات التي مرَّ بها أدب القرن العشرين لم تكن حتمية فحسب، بل كانت أيضًا نتاج البصمة التي تركها أدب القرن التاسع عشر.

٦. ترابطُ أنواعِ الحقيقة

إنَّ تقسيم الحقيقة إلى مستويات: الحقيقة المُشيَّدة والدنيوية والحيوية وذات العمق الروحي، تُشابه فعل تقطيع شيءٍ ما إلى قطع لانهائية. كأن يقوم الجزَّار بتقطيع حيوان إلى عدة أجزاء، وبفضل هذا الفعل نستطيع أن نتعرف على الأجزاء المكوِّنة لهذا الحيوان - ليس فقط الأجزاء الحيوية والهامة منه، بل أيضًا الأجزاء غير المهمة، مثل الزائدة الدودية. يُمكننا أن نُقارن الحقيقة المُشيَّدة بالزَّائدة الدودية، والحقيقة الدنيوية بالجلد واللَّحم، والحقيقة الحيوية بالهيكل العظمي، بينما الحقيقة ذات العمق الروحي هي النُّخاع. بفضل هذه المكوِّنات

تمكّنا من تشكيل الهيكل الجسدي للواقعية، بما في ذلك واقعية ما بعد الاشتراكية المُشيَّدة التي ألحقت الضَّررَ بالأدب بدلاً من أن تعودَ بالنَّفع عليه.

بالطبع، فإنَّ واقعيةَ ما بعد الاشتراكية الصينية الأدبيةَ منفصلةٌ ومرتبطةٌ بهذه المستويات الأربعة من الحقيقة معًا في الوقتِ نفسهِ. بإمكانها أن تخترق بكل سهولة المستوى الأول لتستعيرَ من المستوى الثاني مساحيق تجميل تغطي بها سطحها الخارجيَّ الفارغ. وكذلك كان شكل الواقعية الاشتراكية الماوية بعد أن تطوَّرت و«نضجتْ» في العصر ما بعد الاشتراكي. إن القُرَّاء الصينيين بسيطون بشكلٍ ساحر، وحينما يكونون أمام حقيقة أدبية فإنَّهم غالبًا ما يتصرفون كأطفال ريفيين يزورون المدينة لأول مرة - فإمَّا أنَّهم سيكرهون الحقيقة الأدبية بنفس الطريقة التي يكره فيها المهاجرون الريفيون المدينةَ، أو أنهم سيُفتنون بها كالأطفال القادمين من الريف الذين ينظرون إلى كل شيءٍ في المدينة بعين التَّبجيل - حتى دورات المياه وصناديق القمامة. طالما أن أسلوب الكتابة الفارغة في الواقعية المُشيَّدة تستطيع أن تستعير مساحيق تجميل من الواقع الدنيوي، فإن ذلك كافٍ ليجعل النُّقَّاد والأطفال الريفيين يحتفون بها في الصحف والتلفاز والإعلام الرقمي. وبهذه الطريقة، قد يتواطأ النُّقَّاد الماكرون مع شخصيات إعلامية لا تملك ذرة حياء لخداع الناس بتشجيعهم على تصديق هذا النوع من الهراء على أنه يشكِّل الحياة والواقع والوجود، لأنَّ الشَّخصيات في هذه القصص موجودة وهي تقف على أقدامها في هذا العالم. وبمواجهة الحشود التي يرغبون في تثقيفها، قد يتلفظ هؤلاء النُّقَّاد بمجموعة من الكلمات الخادعة والخاطئة وقد يقترفون أفعالاً دنيئةً في سبيل ذلك. على سبيل المثال، نوع «البطل الجديد» المُروَّج له في عالم الواقعية المُشيَّدة، البطل الذي يظهر بين فينةٍ وأخرى في الشاشات والروايات الفائزة بجوائز، يُعامل وكأنه بطلٌ قادم من ملحمة تاريخية أسطورية، ينظر إليه القُرَّاء والجماهير على أنه البطل الخارق والفاتن، وغالبًا ما يستغل الباحثين هذا الأمر ويرفعون قبعة النقد ليحصلوا على المزيد من المال. ونتيجةُ ذلك، هي أن المنتفعين الوحيدين من هذه العملية المبتذلة هم مجموعة مُختارة من ممارسي النَّقد والكُتَّاب أنفسهم، ولا يضرُّ ذلك أحدًا مثلما يضرُّ القارئ المُستغفلَ والمُهان بهذه الأفعال.

غالبًا ما تَعبُر الحقيقة المُشيَّدة الخطَّ الفاصل بينها وبين الحقيقة الدنيوية، لتستعيرَ منها أساليب تساعدها في إخفاء فراغها ودناءتها. ومع ذلك، حتى لو تمكنت الحقيقة المُشيَّدة من التلبُّس بالحقيقة الدنيوية، فإنَّها لن تتمكن من أن تتجاوزها نحو الحقيقة الحيوية. وذلك لأن الحقيقة الدنيوية قد تُساعد الحقيقة المُشيَّدة في «واقعيتها» ولكن الحقيقة الحيوية سوف تكشف الوهم الذي بُنِيَتْ عليه. وذلك مُشابه لأولئك الذين يستخدمون دعمهم لـ لو شون كدليلٍ على سلامتهم السياسية، ولكنهم لن يحلموا أبدًا بتبنِّي أسلوب لو شون نفسه.

يقتات أنجح كَتَّاب الواقعية الدنيوية المعاصرة على أعمال ثريَّة لكَتَّاب من أمثال تشو زورين، وإيلين تشانغ، وهو لانتشينغ، بالرغم من أنهم قد يجدون أنفسهم غير قادرين على تقبُّل أعمال هؤلاء الكُتَّاب. ويمثِّل شين تسونغ-ون نموذجًا جيِّدًا للكتَّاب المُعاصرين الذين يسعون إلى زخرفة نتاجاتهم الأدبية، بالرغم من أن العديد من رواياته قد نجحت بالفعل في الانتقال إلى واقعية الحقيقة الحيوية. مثلاً، قد تواجه الحقيقة المُشيَّدة مشكلةً في تقبُّل السمات الأثيرية في رواية شين (مدينةٌ حدوديَّة). ولا يأتي مثلاً هؤلاء الكُتَّاب على ذكر ماكسيم غوركي ولا بافل كورشين. في الواقع، حينما يفقد الأدب مصدره النموذجي يغدو متزعزعًا، وهو ما يدل على قلقٍ جوهري من موضع الحقيقة المُشيَّدة في الأدب. وفي كل الأحوال، من الخطأ مقارنة الحقيقة المُشيَّدة ببالون من الممكن أن ينفجر لحظةَ تقوم بلمسه. وعوضًا عن ذلك، من المهم الإقرار بأن الحقيقة المُشيَّدة لا تزال طور التطوُّر، وتقادمها مع الحقيقة الدنيوية لا يمنحها فقط نتاجًا لأساليب خاصة فيها، بل أيضًا يشذِّب جوانبها «الفنية» ويصقلها.

ولأنَّ الحقيقة الدنيوية تدعم جمالية الحقيقة المُشيَّدة، بالتالي فإنها تتمتَّع بترسيخ السلطة لمكانتها الأساسية ودعمها لإنجازاتها الفنية، وإيلين تشانغ تمثِّل نموذجًا لهذه القاعدة دون استثناء. في واقع الحقيقة الدنيوية، قد لا تحظى الحقيقة الشعبية بذات القدر من الدعم الذي تحظى به الأعمال المروِّجة للحقيقة الدنيوية الاجتماعية. ولكن لأن أساس الكتابة في الواقعية الدنيوية الشعبية يعتمدُ على إهمال الحقيقة الدنيوية الاجتماعية، فإنَّ أفضَل حُلَّةً لها تتمثَّل في وصف الدنيوية الشعبية، وبالتالي تتجلَّى لنا مساعيها في إظهار عوالم الطَّبقة الدُّنيا. سواءً كانت هذه الأعمال جميلة أم قبيحة، خيِّرة أم شريرة، فإنها تستطيع أن تصل إلى مستوى الحقيقة الحيوية، وبالتالي تحقيق الاتحاد المثالي بين الحقيقة الدنيوية والحيوية، وأن تحظى بالمكانة التي تستحقها في العالم أيضًا. وفي هذا المضمار، احتلَّتْ أعمالٌ من قبيلِ روايات شين تسونغ-ون (شياوكسياو) و(الزوج) و(النهر الطويل)، وروايات إيلين تشانغ (الكَنْغُ الذهبي) و(الحُبُّ في المدينة المُتداعية) و(وردة حمراء وردة بيضاء) وأصبحتْ من أهم دعائم هذا النوع من الحقيقة.

إنَّ أدب الخيال الدنيوي هو أضخم وأقوى أصناف أدب الخيال الصيني التقليدي. مثلاً، عمل فينغ مينغلونغ «قصص من كتاب أسرة مينغ» يحظى بشهرةٍ وحفاوةٍ كبيرة بين القُرَّاء والنُّقَّاد، واستطاعَ أن يحقِّقَ مكانة كبيرة بالرغم من أنه لا يتَّسق مع الحقيقة الحيوية. وتتبعُ مجموعة وانغ زينجكي القصصية (نشأة البوذية) و(سِجلَّات داناو) النَّهجَ نفسَه. وشخصيًا لا أرى بأن العملين الأخيرين مميزانِ، لأنهما لا يمتلكان سمة الحياة ولا يمنحان ذلك الشعور بالدم وهو يجري في العروق. ومع ذلك، متى ما حظيت بوقتٍ مستقطعٍ من الحياة، فإنَّني أعود

لقراءة صفحات من تلك الأعمال، وذلك يشابه شعور احَتساء نبيذٍ قديمٍ ولطيف. وفي كل حال، فإنَّ عبارة «الأدب هو فنُّ اللغة» متجذرةٌ في القلب وهي ذات قيمةٍ عمليةٍ كبيرة، وحينما يتعلَّق الأمر بالجماليات اللُّغوية، فإنَّ عملا وانغ زينجكي هذين يملكان حتمًا سِماتٍ لغوية ممتازة. ولكن في نهاية المطاف، لن يتمكن الأدب الدنيوي من الولوج إلى مستوى الواقعية والحقيقة الحيوية. نعم قد يحظى بالشعبية والشهرة بين النَّاسِ، لكنه غير قادر على ترك أثرٍ عظيم في نفوس القُرَّاء.

من بين الكُتَّاب الصينين الحديثين، كان لو شون أولَ من يرقى بالأدب الدنيوي إلى مصاف الحقيقة الحيوية، ونتيجةً لذلك، أصبحتِ الحقيقة الحيوية هي الوجهة والأساس الذي يعتمد عليه الأدب الدنيوي - والذي بفضل قلم لو شون استطاع أن يحقق تطورًا مذهلاً. بسبب التزامه التام بالحقيقة الحيوية، وبالتحديد رغبته الجارفة لدفع الحقيقة الحيوية في اتجاه الحقيقة الروحية، استطاعَ لو شون أن يرقى ليكون أحد أعظم الكُتَّاب.

وفي سياق التحوُّل من الحقيقة الحيوية إلى الحقيقة ذات العمق الروحي، إذا ما وضعنا لو شون في كفة وتولستوي ودوستويفسكي في كفةٍ أخرى، أو إذا ما وضعنا روح شخصيةٍ مثل أه كيو في عمل لو شون (القصة الحقيقية لأه كيو) وروح شخصيات مثل ماسلوفا من رواية (البعث) أو راسكولينكوف من رواية (الجريمة والعقاب) أو أليوشا من رواية (الأخوة كارامازوف)، فلن يكون لدينا من خيار سوى أن نجد بأن كفة أه كيو هي الأقل وزنًا مقارنةً بماسلوفا وراسكولينكوف وأليوشا. ولهذا، فإننا غالبًا ما نلجأ إلى تفادي هذا النوع من المقارنات المُباشرة، وإذا لم يكن لدنيا مَهْرب من مناقشته، فإننا نفعل ذلك بحذرٍ شديد. وهذا دليل حيٌّ على كبريائنا وخيلائنا حينما يتعلَّق الأمر بالواقعية، وهو دليل على حبنا واحترامنا لـ لو شون أيضًا. في الحقيقة، قد لا يمانع لو شون إطلاقًا من مقارناتنا هذه، بنفس الطريقة التي لم يكن مهتمًا فيها بالفوز بجائزة نوبل. كَرَمُ لو شون وتواضعه يمنحنا ذلك الإدراك التام بأنه في عالم الحقيقة الروحية، ثمَّةَ أرواحٌ صغيرةٌ وأخرى كبيرة، بعض الأرواح أثقل من بعض، وبعضها أخف من بعض. حتَّى إنْ لمْ نقرَّ بأنَّ بعض شخصيات لو شون تملك أرواحًا صغيرة -مثل الأب العجوز شون في روايته (الدَّواء) - فإننا لن نستطيع أن ننكر بأن شخصيات مثل ماسلوفا وراسكولينكوف وإليوشا تملك أرواحًا كبيرة تضعها في أعلى درجات الحقيقة في الواقعية.

يتوصَّل الباحثان ليو زايفو وابنته ليو جيانمي إلى خلاصة مُشابهة حينما قارنا بين ديستويفسكي وتساو شيويه تشين، مؤلف رواية (أحلام الغرفة الحمراء):

«بالرغم من أن هذين الكاتبين يختلفان في معتقداتهما، فإنَّهما يملكان أَخْيَرَ الأرواح وألطفها. أوراحٌ لا يمكن أن نجدها في أي نظامٍ معرفي، لقد كانا

حساسيْنِ فوق العادة، خصوصًا فيما يتعلق بالمعاناة الإنسانية. في الواقع، كانت روح دوستويفسكي حبيسةَ الألم وكذلك كانت روح تساو شيويه تشين، ولكن الفرق الوحيد بينهما هو أن أحدهما فضّل أن يحتضن ألمه ومعاناته، بينما الآخر فضّل المقاومة. لطالما طفحت عينا هذين الكاتبين بالدموع، وسواءً كانت دموع امتنان أم دموع حزن، فإن قلبيهما كانا دائمًا مُترعيْنِ بالحبِّ والعطف. كلاهما اعتلى قمة عالم الأدب، وبالرغم من أن كُلاًّ منهما امتلك أسلوبه الخاصَّ، فقد استطاعا أن يفتحا أعيُننا على حقيقةٍ هامَّةٍ: مهما كانت معتقداتك وتياراتك السياسية، يجب أن تمتلك روحًا عطوفة ومُحبَّةً لتتمكَّن من كتابة عمل أدبيٍّ رفيع. جميع المرثيات يجب أن تعود أولاً لمرثية الحُب الأعظم القابع في أعماق الروح والقلب».

حينما تحدَّث الباحثان عن الحُب الأعظم، على الأرجح كانا يقصدان وزن الروح الذي يصنع فرقًا بين الروح الصغيرة والكبيرة. ومع ذلك، في نطاق الحداثة الصينية المتأخرة، لقد كرَّس لو شون حياته كلها في الكشف عن روح الكتابة الحقيقية للكاتب، ولن نتمكَّن من أن نطلبَ منه حقيقةً روحيةً أو أن يُرينا الفرقَ بين روحٍ صغيرة وأخرى كبيرة.

وعلى كل حال، سواءً كُنا نتحدث عن الحقيقة المُشيَّدة أو الدنيوية أو الحيوية أو الروحية، فإننا لا نتوقَّع أن أيًّا منها حاضرٌ باستقلالٍ تامٍّ عن مستويات الحقيقة الأخرى في سياق الكتابة الواقعية. وحتى لو أقصينا الحقيقة المُشيَّدة من نقاشاتنا حول الواقعية، واعتبرنا بأن الحقيقة الدنيوية والحيوية والروحية هي أعلى مستويات الحقائق الأدبية، فلا يزال من غير الممكن فصلُها بعضِها عن بعضٍ. ومع ذلك، فإنَّ جوهر الشَّكل الأساسي لكلِّ مستوىً من مستويات الحقيقة هذه يبقى مميَّزًا وفريدًا. فكما بإمكان الحقيقة الدنيوية أن تدخل عالم الحقيقة الحيوية، كذلك بإمكان الحقيقة الحيوية أن تدخل عالم الحقيقة الروحية. وبينما تُمكننا الأعمال الواقعية الدنيوية من تقدير أسلوب الكتابة، فإنها من الممكن أيضًا أن تنتقل من الحقيقة الحيوية إلى الحقيقة الروحية - تمامًا كما هو الحال مع بعض أعمال شين تسونغ-ون وإيلين تشانغ. وفي النهاية، لا يُمكننا أن نقارن هذه الأعمال مثلاً بأعمال لو شون من ناحية تصنيفها ضمنَ مستوى الحقيقة الحيوية أو الحقيقة الروحية، بنفس الطريقة التي لا يُمكننا فيها أن نقارن بين أعمال لو شون ودوستويفسكي من ناحية تحقيقها لمستوى الحقيقة الروحية. فحينما نتحدث عن البُعد الحيوي والعُمق الروحي في الأدب، تبقى هنالك فجوة كبيرة بين أعمال شين تسونغ-ون، وشياو هونغ، وإيلين تشانغ من جهة وبين أعمال لو شون من جهةٍ أخرى. ليس ذلك فقط، فحتى بين المجموعة الأولى من هؤلاء الكُتَّاب، تبقى هنالك اختلافات لا حصرَ لها، تمامًا كما هي الحال مع تشيخوف وتورغينيف وتولستوي ودوستويفسكي.

مع ذلك، حينما يتعلّق الأمر بالكتابة على مستوى الحقيقة الدنيوية، قدَّمَ لنا شين تسونغ-ون وإيلين تشانغ إمكانية الانتقال من الحقيقة الدنيوية إلى الحقيقة الحيوية، ومن ثَمَّ الانتقال إلى الحقيقة الروحية. بينما أرانا كلٌّ من لو شون وتشيخوف وموباسان وتولستوي وتورغينيف ودوستويفسكي وبلزاك وهوغو وفلوبير وستاندال، بأنه مهما نجحنا في القبض على الحقيقة الحيوية أو الحقيقة الروحية، فإنَّ العمل الأدبي لن يُرخي قبضته في الكشف عن التفاصيل الدنيوية بتفحُّصٍ ودقة. أحيانًا، كلما زاد تركيز الكاتب على الحقيقة الحيوية والروحية، ازدادتْ حاجته لتناول المواضيع الدنيوية، وهو ما يكشف لنا بأن مستويات الحقيقة الأربعة يعتمدُ بعَضُها على بعضٍ بشكلٍ لا يتجزأ.

٧. هل يمكن عبور طريق الواقعية العميقة؟

تمامًا كما يحتاج البشرُ إلى الماء والهواء والكسوة، لا يُمكن لأي أدب وطني أن يهرب من تأثير الواقعية. تُشبه الواقعية عملية الرسم المبدئي للوحةٍ حداثية، فبدون هذه الخطوة من الصعب أن نتخيَّل انبثاق رسَّامين حداثيين مثل بيكاسو مثلاً. بنفس الطريقة، من غير الممكن أن ينشأ أدبٌ وطني دون أساس الواقعية، ولكن في ذات الوقت، من المخيف حقًا تخيُّل فكرة أن يكون كل كاتب معاصر هو كاتب واقعي.

في الصين، على أدبنا الصيني أن يواجه نوعين من الخلفيات، الأولى هي الحقبة ما بعد الاشتراكية الحالية، والتي لا يمكن تغييرها بأي حالٍ من الأحوال، ولكن يجب مواجهتها، والأخرى هي الواقعية المعاصرة لعالم اليوم والتي عبرت الطريق من القرن العشرين إلى القرن الحادي والعشرين. إذا ما تحدثنا بالمصطلحات التاريخية، فإنَّ القرن الحادي والعشرين هو حقبة تاريخية، ولكن بالمصطلحات الأدبية هو عبارة عن ثقافة قوية ومُعقَّدة وخلفية أدبية لا يمكن تغافلها حينما نكتبُ الأدب. ما الشَّكل الذي سيتخذه أدب الخيال الصيني في الحقبة المعاصرة؟ وما الشكل الذي يجب عليه أن يتخذه؟ هل يُمكن للأدب الواقعي، في فترة ما بعد الاشتراكية، أن يواصل الاستكشاف نحو آفاقٍ أعمق وأعمق؟ وأين ستكون نقطة النهاية؟

حينما نتحدث عن مستويات الحقيقة المختلفة في الواقعية، فغالبًا ما نشكو أنَّ الأدب المعاصر لا يرقى إلى مكانة الأدب الحديث، أو أن الأدباء المعاصرين لا يُمكن مقارنتهم بأدباء الأدب الحديث العظماء من أمثال لو شون أو شين تسونغ-ون. هذا النَّوع من الشكوى يستخدم الواقعية أو منظور العُرف الواقعي ليُقيِّمَ الإنجازات الأدبية، بغض النظر عن التحوُّل العميق الذي مرَّ به الأدب من فترة الحداثة إلى فترة المُعاصَرة. إذا ما واصلنا الاعتماد على المستويات المختلفة

للحقيقة في الواقعية كطريقة لتقييم المزايا الأدبية، فإنَّنا بطبيعة الحال سنكتشف بكل بساطة بأن الأدب الصيني المُعاصر لا يرقى لمستوى الأعمال الأدبية من الفترة الحديثة، بنفس الطريقة التي لا يرقى فيها الُكتَّاب المُعاصرين إلى مصاف الكُتَّاب العظماء من فترة الحداثة مثل لو شون وشين تسونغ-ون. وذلك لأن الكثير من الكُتَّاب المعاصرين يتوقفون عند مستوى الحقيقة المُشيَّدة أو الحقيقة الدنيوية، منتجين أعمالاً إمَّا أن تكون سخافات عفى عليها الدهر عن مدينة تشانغان وثورتها، أو أعمالاً يُنظر إليها باعتبارها متوازنة وآمنة. حينما نقارن تمكُّن الكُتَّاب المُعاصرين من الإمساك بلبِّ الحقيقة الحيوية مثلَما فعل لو شون، فإننا غالبًا ما نتجاهل الواقع الاجتماعي الذي يمرُّ به هؤلاء الكُتَّاب، ناهيك عن تكوينهم الثَّقافي النفسي. وتلك عوائقُ حقيقية تمنع وصول الواقعية إلى عُمقِ الحقيقة.

سواء كنا نتحدث عن الإنتاجات الأدبية، من فترة الاشتراكية في جمهورية الصين الشعبية -أي خلال عقودها الثلاثة الأولى - أو فترة ما بعد الاشتراكية -أي خلال العقود الثلاثة التالية - فإنَّ العامل المشترك بين هاتين الفترتين هو دائمًا: الاشتراكيةُ. ولكن إذا ما تحدثنا عن الاشتراكية فهي مقرونة دائمًا بالواقعية الاشتراكية، وبطبيعة الحال فإنَّ جوهر الاشتراكية هو ما ندعوه بالواقعية المُشيَّدة والحقيقة المُشيَّدة. الفرق الوحيد هو أنه في العقود الثلاثة الأولى من قيام جمهورية الصين الشعبية، كانت هنالك واقعية مُشيَّدة فقط، ولم يكن ممكنًا وجود نوعٍ آخر من الأدب. وخلال العقود الثلاثة التالية واصلت الواقعية الاشتراكيةً مكانتها في الأدب الصيني، ولكن انبثقت أيضًا أنواعٌ أخرى من الأدب، وأشكالاً جديدة للحقيقة. وكنتيجةٍ، لم يعد صعبًا بالنسبة للأدب الواقعي أن يتجاوز ذلك النوع من الحقيقة الواسعة، ولكن المشكلة الحقيقة تكمن في أن الكُتَّاب أنفسَهم لا يرغبون في فعل ذلك.

عدمُ الرغبة في تجاوز الحقيقة الواسعة تنبثق أساسًا من أن الحقيقة المُشيَّدة أصبحت ضَرورةً لبقاء الكاتب في مضمار الكتابة، ففي الغالب، إذا ما تخلَّص الكاتب من هذا النوع من الكتابة، سيفقد كلَّ شيء. بالإمكان القول بأن هؤلاء الكُتَّاب يمارسون ذلك بدافع المديح أو بدافع اللُّجوء إلى ما يرونه أسلوبًا آمنًا في الكتابة، ولكن حينما يصبحُ نوع معيِّن من أساليب الكتابة موازيًا لشكل من أشكال العيْش والبقاء، وليس حياةً بحدِّ ذاتها، فإنَّ النزاهة تغدو تضحيةً يقوم بها الكاتب في سبيل ذلك. وذلك لأن تجاوز الحقيقة الواسعة يصبح فعلاً يتحدَّى أساسيات النزاهة. قد تشتري المكانة والمال نزاهةَ الكاتب، وفي المقابل تصبح بضاعةً في سوق الاشتراكية. وكلَّما كان الكاتب مستعدًا لبيعِ نزاهته، ازدادَ رأسُ ماله من المكانة التي يحظى بها. يُقالُ بأنه لا يمكن لأحدٍ أن يأخذ الثور من رأسه وأن يجبره على شرب الماء، فهو سيذهب من تلقاء نفسه ليشرب من النَّهر حينما يريد ذلك. ولكن في الواقع، وراء تعبير «لا أحد» المستخدم في هذا المثال

تعبير آخر يُطلق عليه الاقتصاديون مسمَّى «اليد الخفية». تقبضُ هذه اليدُ الخفية على حفنةٍ من المال والمكانة، وإذا ما رأى الكُتَّاب ذلك، لن يكون لديهم من خيارٍ سوى أن يُقبِلوا عليها. في الماضي، كانت هذه اليد الخفية تُلقي القبض على الكُتَّاب، أما اليوم، فكلُّ ما عليها فعله ببساطة هو «توظيفهم». حالما تصبح الحقيقة المُشيَّدة حاجةً صامتة يتشاركها الكُتَّاب والقُرَّاء وتصبح سُلطةً بحدِّ ذاتها، فإنَّها بالتالي تغدو «ضرورةً» أدبيةً. بالمحصلةِ، لن يكون ضروريًّا أن نطلبَ من هؤلاء الكُتَّاب أن يتخلوا عن الكتابة، لأننا إنْ نحنُ فعلنا ذلك، يصبحُ الأمر كأننا نطلب منهم أن يجبروا الثِّور على الشُّرب من مياه النهر - وهو أمرٌ دون معنىً تمامًا، ناهيك عن حقيقة أنَّ الأدب المعاصر الآنَ أصبح مختلفًا تمامًا من ناحية تكوينهِ ووجوده.

فضلاً عن هذه اليدِ الخفية، ثمَّةَ سببٌ آخر يمنع الكُتَّاب المعاصرين من الولوج إلى عالم الحقيقة الأعمق، وذلك السبب هو ما يعتمل داخل قلوبهم - أي غريزة الدفاع عن عاداتهم المألوفة. لا يُمكن للأدب أن يكون محصورًا في الترويج للأيديولوجيات السياسية وتشريحها. في الحقيقة، هذا النوع من الترويج والتشريح معاكس للكتابة الأيديولوجية، فهو نوع جديد من الكتابة الأيديولوجية. ومع ذلك، علينا أن نأخذ في الاعتبار الشخص الاجتماعي (وليس الفرد) الذي تروِّج له الواقعية، لأننا عندما نفصله في تحليلِنا للمجتمع، لن يتمكَّن هذا الشخص من أن يكون له وزن وقامة تتجاوز المجتمع والسياسة. وهذا الوضع مشابه لما حدث مع دوستويفسكي عندما كتب أعمالَه ذات الحقيقة الروحية، إذ لم يستطعْ الهروبَ من التناقضات الاجتماعية التي اتسمت بها روسيا في القرن التاسع عشر. بينما في الصين، وبالنسبة لأجيال عديدة من الكُتَّاب الصينيين الذين كانت كتاباتهم خاضعة لسلطة الواقعية، أصبحت أنظمة هذه السُّلطة الرقابية والرقابة الذاتية بمثابة الدم الذي يجري في العروق. ونتيجةً لذلك، حينما نشرع في الكتابة، نجد بأن عقلية الرقابة الذاتية تلك تؤثر بشكلٍ كبير على طريقة تشريحنا للنفس البشرية، واكتشاف واقعها المُعاش في الأدب الواقعي، سواءً كنا واعين بذلك أم لم نكن.

أما العقبة الثالثة التي تمنع الكُتَّاب المُعاصرين من اكتشاف حقيقة أعمق هو اقتناعهم التام بأعمال محورية كُتبت بعُرف الواقعية ذات الحقيقة الدنيوية. وقد وافق لو شون بنفسه على ذلك، إلاَّ أنه في الوقت الحالي أصبحَ الأمر خطيرًا. وهذا الخطر الصامت -المعروف كونيًّا - يسمح للكُتَّاب والنُّقَّاد من تناول الأفق الأوسع للواقعية. فحينما يتعلَّق الأمر بالعُرف الأدبي، هو إرثٌ حميميٌّ، وحينما يتعلَّق الأمر بالمستقبل، هو احتماليةٌ مُقدَّسة، وحينما يتعلَّق الأمر بالسلطة والقُرَّاء والنُقَّاد، يغدو السَّعادة التي ينشدها الجميع حيث يتقبَّل أحدُنا الآخرَ. لذا تصبح الواقعيةُ الدنيوية المكانَ الذي يُمكننا أن نجد فيه أكثر الكُتَّاب ذكاءً واجتهادًا وشغفًا، ولكنه أيضًا العائق الأكبر الذي يمنع الواقعيةَ من اكتشاف حقيقةٍ أعمق

والتوغّل فيها. وفي هذا المستوى بالضبط تتوقّف الواقعية عن اكتشافاتها. وهنا يأتي دور الكُتَّاب الذين يقفون كسدٍّ منيعٍ في طريق هذا التقدُّم. وقد نجح الكُتَّاب السابقين في تحقيق احتمالية تغيير الواقعية وتجاوز هذا السدِّ، أما اليومَ، فهم كالمياه الراكدة التي لا تُحرِّكُ ساكنًا.

وأسبابُ هذا الموقف الراكد مشاكلُ في التكوين والنزاهة، بدءً من سيكولوجية الرقابة الذاتية التي تغذيها السلطة، إلى تقديس الواقعية الدنيوية. وفي النهاية، تؤثر كافة هذه العوامل على احتمالية أن يتجاوز الكاتب الحقيقة الدنيوية إلى حقيقة حيوية ومنها إلى حقيقةٍ روحية.

وهنا لا نواجه إشكالية الإمكانية، بل القدرة على فعل ذلك.

ولنكون أكثر دقةً، ليست الإشكالية مسألة القدرة على فعل ذلك، بل الرغبة. هل يرغب الكُتَّاب المعاصرون بانتهاز هذه الخطوة الهامة؟ إن انعدام هذه الرغبة هو السبب الأساسي في ركود الواقعية المُعاصِرة، وعدم توغّلها إلى واقعٍ أعمق.

السَّببيةُ المنعدمة

١. سؤالُ غريغور سامسا الأول: عن سُلطة ومكانة الكاتب في العمل السردي

في محاولةٍ مِني للتشبُّثِ بالكتابة، ذهبتُ مرَّةً إلى منتجع فاخر بعيدًا عن صخب المدينة، في مكانٍ يبدو فيه الغطاء النباتي من خضرته وكأنهُ شَعر الكرة الأرضية المُصفَّف. في الخريف، حينما بدأ البرد يزحف شيئًا فشيئًا في الأجواء، تساقطت الأوراق وذبلت الزهور وتحوَّل الغطاء النباتي من الخُضرةِ اليانعة إلى اللَّون الأصفر. وفي يومٍ من الأيام بينما كنتُ أنظرُ عبر أغصان الأشجار العارية، لاحظت أن جدار أحد الجيران مُغطىً بالكامل بطبقة تبلغ إنشًا واحدًا تقريبًا من اليرقات باللون الأسود المائل إلى الرمادي والتي بدت وكأنها قشاتٍ مكسوةٍ بالفراء. وحينما أمعنتُ النظر، لاحظت بأنه لا أثر لأي يرقاتٍ على الشجرة الملازمة للجدار ولا على العشب في الأسفل؛ كما لا وجود لأية يرقات مختبئة أسفل الجدار. وحينما ذهبتُ إلى منطقةٍ مجاورة لاحظتُ مشهدًا مُشابهًا: أعدادٌ ضخمة من اليرقات السود المائلة إلى اللون الرمادي تغطي جدارًا أبيضَ من الجهة المقابلة للشمس، بينما لم تكن هنالك أية آثار لليرقات على الغطاء النباتي المُحيط.

واكتشفتُ بعدها بأن هذه اليرقات يمكن لها أن تُوجد على جُدران الغابات، ولكن فقط في الجهة التي تدفئها أشعة الشمس.

واكتشفتُ بأن هذه اليرقات تبحث عن الدفء الذي تبعثه أشعة الشمس.

واكتشفتُ، أيضًا، بأن هذه اليرقات من الممكن أن تتكاثرَ ليس فقط على العشب والأشجار وضفاف الأنهار، بل أيضًا على الجدران المصنوعة من القرميد والإسمنت والفولاذ. يشبه الأمر أن تأخذ صخرةً هامدةً وقطعة خشبٍ باليةً، طالما أنك تمنحهما شهادة زواجٍ أدبية، سيتمكنان من إنجاب الأطفال، ومع الوقت سينجبان أوساخًا رملية.

تبدأ قصة (التَّحوُّل) لكافكا بسطرٍ شهير يصف تحوُّل الشخصية الرئيسية إلى حشرةٍ:

«استيقظ غريغور سامسا ذات صباح بعد أحلامٍ مزعجة، فوجد نفسه قد تحوَّل في فراشه إلى حشرة هائلة الحجم. كان مستلقيًا على ظهره الجامد الذي كان مقسمًا إلى أجزاء صلبة تشبه الدروع وعندما رفع رأسه قليلاً أمكنه أن يرى

الجثة المقببة بنية اللون مقسمة إلى فصوص جامدة مستديرة. لم يكن غطاء الفراش مستقرًا فوقها بعد، في وضعه السابق بل لقد كان على وشك أن ينزلق تمامًا من فوقها. وكانت سيقانه العديدة التي تبدو رفيعة على نحو بائس، بالنسبة لبقية جسمه تبدو مسننة أمام عينيه بصورة منفردة». [كافكا، التَّحوُّل، ص ١١، تر: الدسوقي فهمي، الهيئة العامة لقصور الثقافة].

حينما كتب كافكا هذه الأسطر، لم يكن يعلم بأنه سيساهم في التحوُّل الكبير الذي سيطغى على أدب القرن العشرين، وبأن العديد ممن أتوا بعده -بمن فيهم كُتَّابٌ عظماء - سيشهقون تعجبًا من صنعة قلمه. تُنبئ هذه الأسطر الافتتاحية القارئ بأنه أمام عملٍ فذ، بغض النظر عما إذا كنا نعتبر هذا العمل قصةً قصيرة أو نوفيلا، ففي نهاية المطاف نتفق جميعنا على أنهُ عملٌ من صنف أدب الخيال.

ولكن مع مواصلتنا القراءة، سنواجه عدَّة أسئلة، بما في ذلك أسئلةً تتعلق بسلطة ومكانة الكاتب داخل عمله السردي.

يستذكر تولستوي، حينما كان يكتب الجزئية التي تُلقي فيها بطلة الرواية بنفسها أمام القطار في (آنا كارنينا)، بأنه انكفأ على مكتبه وأخذ يجهشُ بالبكاء، فموت آنا كارنينا جعل التحكُّم في مشاعره أمرًا مُستحيلاً. ويقول تولستوي بأنه لم يُرد لآنا كارنينا أن تموت، ولكن قدرها وشخصيتها هما من قاداها إلى الإلقاء بنفسها أمام القطار بشكلٍ حتمي. وهكذا الحال مع جميع كُتَّاب الواقعية العُظماء من القرن التاسع عشر، الذين وجدوا أنفسهم في تجربة يكونون فيها غير قادرين في التحكم بمصائر شخصياتهم، بل ينقادون هم أيضًا مع أقدار هذه الشخصيات المحتومة. ويعتبر جميع كُتَّاب الواقعية العُظماء بأنهم مجرد متحدثين بألسن شخصياتهم، ويشعرون بأن شخصياتهم الخيالية تحل محلَّهم من ناحية الأهمية والمغزى. يمكننا القول إنَّ الأمر يشبهُ حينما قررَّت نورا أن تترك المنزل في (بيت الدُّمية)، لم يتمكَّن هينريك إبسن من منعها بأيِّ طريقةٍ كانت. إنَّ الكاتب مجرد راوٍ خلف الكواليس، ولا يملك لا السلطة ولا القدرة على التحكُّم بمصائرَ شخصياته. وكلَّما قلَّ تحكُّم الكاتب بقدَرِ شخصيته، انتعشتْ تلك الشَّخصيةُ وازدادتْ حيويةً، والعكس صحيح، إذا ما كانتْ للكاتب يدٌ في اتِّجاه القصة وقدَرِ الشخصية، وَهُنَتْ تلك الشَّخصيةُ وبدتْ جامدةً. والأمر سيَّان في أدب الواقعية، كلما كانت سلطة الكاتب ومكانته أقل فيما يتعلق بمصير شخصيته كان ذلك أفضل. بمعنىً آخرَ، أفضل ما يمكن للكاتب أن يفعله هو أن يختفي.

تقليديًّا، يتوجَّب على كُتَّاب الواقعية العُظماء أن يكونوا عبيدًا لأبطالهم - هذه هي القاعدة الأساسية التي وصلتنا مع أعمال هؤلاء الكُتَّاب الخالدة من القرن التاسع عشر. وكانت الأعمال الأدبية ذات التصنيف الثاني أو الثالث هي فقط التي نرى فيها أن الكاتب يملك القدرة في التحكم بمصير أبطاله وكأنه حكم.

ولكن، مع صعود نجم كافكا بشخصيته الهزيلة والسوداوية بداياتِ القرن العشرين، تغيَّر كل ذلك. فعوضًا من أن ننظر للكاتب على أنه مجرد خادم مطيع ومتحدِّث باسم شخصياته الخيالية، جعل كافكا للكاتب مكانةً في عمله الأدبي، ورفعَ تلك المكانة وكأنه مخرج عام أو حتى إمبراطور افتراضي. وقد قلب ذلك الموازين، ففكرة ألاَّ يكون الكاتب تابعًا لشخصياته التي اختلقها، تعني بأن هذه الحكايات لم تعد مبنيةً على قدر الشخصية، بل تأتينا مباشرةً من عقل الكاتب.

«استيقظ غريغور سامسا ذات صباح بعد أحلامٍ مزعجة، فوجد نفسه قد تحوَّل في فراشه إلى حشرة هائلة الحجم». هذا النَّوع من السرد المُهيمن الذي لا يعطي فيه الكاتب فرصةً ولو ضئيلة لشخصياته أو قُرَّائه بالمساومة أو التسوية - تمامًا كما قد يفعل الإمبراطور بإرسال رجاله إلى حتوفهم وكأنهم هدايا، أو كما يفعل المخرج حينما يُراجع أو يُعيد كتابة قصةً ما كما يحلو له. رفع كافكا من مكانة الكاتب وسلطته، وحينما رتَّب لتحوُّل غريغور سامسا إلى حشرةٍ، أصبح سامسا حشرةً فعلاً - وإذا ما أراد لسامسا بأن يكون خنزيرًا أو كلبًا، سيُصبح سامسا خنزيرًا أو كلبًا بالفعل. لم يعد الكاتب يأبه بمحاولة إشباع عادات القارئ أو إحساسه بالواقعية، كما لم يعد يُلقي بالاً ما إذا كانتْ حتوف شخصياته وأقدراها تتماشى مع توقعات التجارب الحياتية.

حينما اكتشفت بأن الجدار بالقرب من المنتجع الذي أمكث فيه من الممكن أن تستفحل فيه الحشرات، أدركت بأن الظروف المؤثرة على هذه الظاهرة هي برودة الخريف وأنه لابد للجدار بأن يواجه أشعة الشمس وأن يكون محاطًا بالغطاء النباتي. إذا لم يكن الفصل خريفًا، وإذا لم توجد أية نباتات بالجوار، لم يكن الجدار ليكون مستعمرةً للحشرات، تمامًا كما لا يمكن للقرميد والحجارة من أن تتكاثر من تلقاء ذاتها. ومع ذلك، لم يأبه كافكا لأيٍّ من ذلك، وبدلاً عن هذا أراد لغريغور سامسا -ببساطةٍ - أنْ يتحوَّل إلى حشرة في غضون ليلة. وإذا ما جئنا لنضعَ أيدينا على الظروف المواتية لتحوُّل سامسا، سيكون الأمر بكلِّ بساطةِ: لأنه في الليلة السابقة «كان يحلم أحلامًا مزعجةً». ولكن إذا ما جئنا على ماهية هذه الأحلام وما ردة فعل سامسا تُجاهها، لم يكن كافكا ليأبهَ بأن يعطي قُرَّاءه أيَّ تفسير. وهذا ما جعل الناس يتساءلون حول ما إذا كانت افتتاحية (التَّحوُّل) حول أحلام سامسا هي أمرٌ قد كتبه كافكا دون أي قصد، أم أنه أمرٌ مُخطط له. أو ربما قصد كافكا بافتتاحيته هذه -وكونه كاتب من طراز الإمبراطور داخل سرده - أن يرمي بهذه القنبلة ومن ثَم يترك القُرَّاء من ورائهِ في حالةٍ من الترقُّب والتوجُّس. وبالمختصر، فإنَّ تمكين الظروف لم يعد مهمًا بعد الآن، وإذا ما أراد الكاتب لشخصيته بأن تتحوَّل إلى حشرة، ستتحوَّل تلك الشخصية إلى حشرة.

يملك الكاتب، حَرفيًا، هذا النوع من السلطة والمكانة داخل سردِه، وبإمكانهِ أن يُقرَّر ما يشاءُ. اعتدنا أن نسمعَ عباراتٍ من قبيل أن «الفنون الأدبية هي فنون إنسانية» أو أنه «على القلم أن يتبع الشخصية»، ولكن في (التَّحوُّل) غدت ممارسات الكتابة هذه، المستمدة من تجارب وإنجازات القرن التاسع عشر، دون قيمة، تمامًا كالزائدة الدودية في جسم الإنسان. تلك البصمة الإمبراطورية التي أورثها كافكا لكُتَّاب القرن العشرين تُمثِّل نوعًا من السُّلطة لا يشترط استخدامها في الكتابة.

ككاتبٍ، ليس عليكَ أنْ تتباهى بهذه السلطة التي تملكها داخل سردك، ولكن ذلك لا يعني بأنك لا تمتلك تلك السلطة المقرونة بمكانتك ككاتب للنص. منحت أعمال كافكا (التَّحوُّل) و(القلعة) و(المُحاكمة) كُتَّاب القرن العشرين دليلاً ونهجًا لطريقِ كتابةٍ مختلفة -وبالتالي قد منحت جيل الكُتَّاب اللاّحق احتمالية لم يسبق لها مثيل في «السَّرد المُهيمن» و«المكانة الإمبراطورية» داخل النص. وهو ما يمهِّد أيضًا لمنح المنطق مكانةً مشروعة في الحدود المعقولة. لذا فإنَّ تلك الصبغة «الاصطناعية» التي كانت تصطبغ بها الروايات لمْ تعد مثارًا للسخرية والانتقاد السلبي. عندما ندمج هذه الصبغة الاصطناعية مع السلطة المطلقة التي يمتلكُها الكاتب في عملية الكتابة، لن تغدو تلك الصبغة الاصطناعية دلالةً صريحةً على عُيوبٍ في الكتابة، بل العكس، ستمنح النص احتمالية أن يكون شيئًا جديدًا متفرِّدًا.

ولكن، يبقى السؤال: حينما حرَّر كافكا الكُتَّاب من عبوديتهم لشخصياتهم المُختلقة ومنحهم القدرة على أن يصبحوا ذو مكانة طاغية، وإمبراطورية، في أعمالهم السردية، هل يعني ذلك بأننا -نحن القُرَّاءَ - قد حُرِّرنا من عبوديتنا لشخصيات القصة فقط لنغدوَ عبيدًا لسَرد كافكا؟ هل أصبحنا بالتالي عبيدًا للعبثية والغرابة؟ هذا هو سؤال غريغور سامسا الذي يتعيَّن علينا مواجهته حينَ نواجهُ العمل السردي.

إنَّ أدبَ القرن العشرين هو المستفيد والضحية، في آنٍ، من سؤال غريغور سامسا، وإرث كافكا هذا هو وسيلة تحريرنا وتكبيلنا، في الوقت نفسه، التي نواجهُها نحن الكُتَّاب الحاليين.

٢. سؤال غريغور سامسا الثاني: مسار القصة السببي ثنائي الاتجاه

بعد تحوُّل غريغور سامسا إلى حشرةٍ، يأخذ المنحى السردي في النوفيلا بُعديْنِ: قصة سامسا الضمنية بحد ذاتها - الظاهرة بأقل جهد، وقصة التغيرات الخارجية الناتجة عن تحوُّل سامسا وتأثيرِها على أسرته ومكان عمله وهكذا.

يُمكننا أن نُطلق على الأولى اسم القصة الثّانوية، واللاحقة هي القصة الظاهرة أو الأساسية.

تعمل القصة الثانوية لتحوُّل سامسا إلى حشرة عملَ المذيع الذي يُقدِّم القصة الأساسية للمسرح، وبعد أن يقدِّم لنا خطابًا تقديميًّا، إما أن يترجَّل من المسرح أو يقفَ بتخفٍّ في زاويةٍ، مُعقِّبًا ببعض التفسيرات بينما تتجلّى القصةُ الأساسية أمامَنا. بهذه الطريقة، تُشكِّل القصة الأساسية عملية تطوُّر القصة الثانوية.

تتكوَّن نوفيلا (التَّحوُّل) من ثلاثة أجزاءٍ. يركِّز الجزء الأول على حيرة سامسا وقلقه إزاء تحوُّله إلى حشرة، بينما يركِّز الجزءانِ الثاني والثالث على الحيرة والقلق التي يعاني منها الآخرون إزاء تحوَّل سامسا إلى حشرةٍ. في القصة الخفية، يُولي كافكا أقلَّ قدرٍ من الاهتمام في وصف تحوُّل سامسا الفعلي، وفي هذه النوفيلا ذات الثلاثين ألفَ كلمة [النُّسخة المترجمة إلى الصينية] نرى وصفَ هذا التحوُّل فقط في ستِّ أو سبعِ فقرات، تتألَّفُ كلٌّ واحدةٍ من عباراتٍ تفسيرية قليلة. وإذا ما جمعناها، فلن تزيد نسبتها عن ١:٣٠ من العمل بأكمله.

على سبيل المثال، أول وصف مُفصَّل نوعًا ما للحشرة التي تحوَّل إليها سامسا تظهر في مقدمة العمل:

«أحس باحتكاك بسيط فوق بطنه، فسحب نفسه ببطء على ظهره مقتربًا من قمة الفراش حتى يتمكن من أن يرفع رأسه بسهولة أكثر ويتفحص الموضع الذي كان يشعر بتآكله فوجده محاطًا بعديد من البقع البيضاء الصغيرة التي لم يمكنه أن يدرك طبيعتها وحاول أن يلمسها بإحدى سيقانه إلا أنه أعاد ساقه على الفور ثانيةً إلى مكانها ذلك لأن الملامسة ولدت رعشة باردة سرت في أوصاله». [كافكا، التَّحوُّل، ص ١٣، تر: الدسوقي فهمي، الهيئة العامة لقصور الثقافة].

ولاحقًا، سنقرأ فقراتٍ تصف كيف أنه «عريض الجسم بصورة غير عادية، ولسوف يحتاج إلى أذرع وأيدٍ لكي يرفع نفسه إلى أعلى، إلاَّ أنه لم يكن له بدلٌ من ذلك سوى تلك الأرجل العديدة الضئيلة التي لم تتوقف عن الاضطراب في كل الاتجاهات والتي لم يكن بوسعه أن يتحكم فيها». وأنه «انزلق في البداية بضع مرات من فوق سطح صندوق الملابس اللامع لكنه تمكن في النهاية، بانتفاضة أخيرة، من أن يقف مستقيمًا، ولم يلقِ بالاً حينئذ إلى الآلام التي كان يشعر بها في النصف الأسفل من جسده مهما اشتدَّ وخزها، ثم ترك جسده ليسقط إلى ظهر أحد المقاعد القريبة، وتشبَّث بأرجله الدقيقة في حواف المقعد». [كافكا، التَّحوُّل، ص ٢٦، تر: الدسوقي فهمي، الهيئة العامة لقصور الثقافة].

وأخيرًا، يصف لنا كافكا النهاية المحتومة:

«وقد كانت التفاحة المتعفنة المغروسة في ظهره والجراح الملتهبة التي تحيطها والغطاء كله بالأتربة الناعمة لا يسبب أي نوع من الألم... ولما كان قد تصادف وجود المكنسة ذات اليد الخشبية الطويلة في يدها، فقد حاولت أن تداعبه بها من خلال فتحة الباب. وعندما لم يفلح هذا أيضًا في حمله على الحركة أحست بالغيظ، ووخزته بطرف المكنسة في عنف، وعندما دفعته فوق أرض الحجرة دون أن تتلقى أي مقاومة كان إدراكها قد استيقظ حينذاك. ولم يستغرقها ذلك طويل وقت حتى تدرك حقيقة الأمر. واتسعت عيناها ثم أطلقت صفيرًا مرتفعًا. إلا أنها لم تضيع وقتها في تأمل الأمر أكثر من ذلك، بل فتحت باب حجرة نوم مستر سامسا وزوجته. وهتفت في ظلامها بأعلى صوتها قائلة: (انظروا إلى ذلك الآن. لقد مات. إنه ملقى هنالك ميتًا!)». [كافكا، التَّحوُّل، ص ١١، تر: الدسوقي فهمي، الهيئة العامة لقصور الثقافة].

لم يهتم كافكا لهذه الأوصاف بدءً من تحوُّل سامسا الأولي وختامًا بموته، ولا مجال لإرباكِ مخيلة القارئ بتفاصيل وضع معيشة الحشرة أو ظروف حياتها. في الواقع، يُمكننا القول بأنه بعد حادثة تحوُّل سامسا، لا يطوِّع كافكا مكانته الإمبراطورية ككاتبٍ للنص لوصف ظروف الحياة اليومية التي تمر بها الحشرة نفسُها، بل عوضًا عن ذلك، يُلقي جُلَّ اهتمامه للتغيرات الداخلية التي يمر بها سامسا كحشرة، إلى جانب التغيرات الخارجية التي يُثيرها تحوُّله هذا في محيطه الخارجي، وفي الآخرين، وفي العالم من حوله.

وفي المقابل، يُثير ذلك الإشكاليات التالية:

١. إنَّ تحوُّل سامسا إلى حشرةٍ ليس هدف القصة الأساسي، بل السبب في تطوُّرِها، فهو قصة ثانوية تدعم القصة الأساسية.

٢. يعتمد تطوُّر القصة الأساسية والتغيرات التي تمر بها على تقدُّم القصة الثانوية. فبدون القصة الثانوية، لن يكون هنالك وجودٌ للقصة الأساسية، بنفس الطريقة التي لا يمكن فيها وجودُ سببٍ من دون مسبَّبٍ.

على سبيل المثال، كان السبب وراء تكاثر اليرقات، على الجدار المصنوع من القرميد والإسمنت الذي ذكرته في مقدمة هذا الفصل، هو أن الجدار يقع في غابةٍ تنتشر فيها الحشراتُ. إنَّ موقع الجدار في تلك الغابة هو السبب، وبغضِّ النظر عن مكان تكاثُر اليرقاتِ بالتَّحديد، حيثُ يتحتَّمُ عليها البحثُ عن مكانٍ دافئٍ بمواجهة أشعة الشمس مع اقتراب الخريف. وبدون هذه الظروف المُمكِّنة، لم يكن الجدار ليمتلئَ باليرقات. باختصارٍ، جميع النتائج مبنية على سببٍ رئيسي وسلسلة من الأسباب التابعة له.

وهكذا بالضبط بدأت قصة (التَّحوُّل). لأن غريغور سامسا تحوَّل إلى حشرة، لم يتمكَّن بسبب ذلك من النُّهوض من الفراش. ولاحقًا، مع كل خطوة يقوم بها، كان

يُخلَف وراءه كمياتٍ كبيرة من القذارة. واستمر الوضع بهذه الطريقة إلى أن قام أب سامسا برمي التفاحة «مباشرةً على ظهره وهشَّمته».

بعد أن أصبح سامسا حشرةً، تحوَّل شعور أبيه من الدهشة إلى الاشمئزاز، إلى أن غدتِ الحشرة جثَّةً هامدةً، مانحةً القُرَّاء بذلك شعورًا قارسًا بالارتياح. وتحوُّل شعور أخت سامسا الصُّغرى من الدهشة المبدئية، إلى الاهتمام المبدئي، وأخيرًا إلى الشعور بالانعزال والانكفاء على الذات. أما مديره في العمل، فقد تحوَّلت ردة فعله من الهلع في البداية، إلى الهروب نهايةَ المطافِ. وهناك أيضًا المستأجرون قاطنو منزل سامسا، الذين شهدوا تحوُّل سامسا في البداية، ثم انتهى بهم الأمر إلى ترك المنزل إلى غير رجعة. وبعد أن مات سامسا-الحشرة، في نهاية القصة، كان أباهُ وأمه الحبيبة وأخته قد «غادر ثلاثتهم الشقة معًا وهو ما لم يفعلوه منذ عدة شهورٍ مضتْ. واستقلوا الترام، متجهين صوب الخلاء الفسيح خارجَ المدينة. وكانت أشعة الشمس الدافئة قد فرشت الترام الذي لم يكن به سواهم. وعندما استندوا بظهورهم في راحة مقاعدهم، راحوا يتفحصون الصور التي تخيلوها للمستقبل. وقد تبدت لهم عند فحصها عن كثب غير مظلمة على الإطلاق». حينما تصل القصة إلى هذا المنعطف، يُشعرنا الدفء الذي أحست به عائلة سامسا حرفيًا بالبرد، وسبب ذلك كله يتلخص في أن «استيقظ غريغور سامسا ذات صباح بعد أحلامٍ مزعجة، فوجد نفسه قد تحوَّل في فراشه إلى حشرة هائلة الحجم».

تتجلَّى كلُّ قصص العالم في قالبٍ لا يمزج الزمان والمكان فقط، بل أيضًا السببَ والنتيجة. يولي بعض الكُتَّاب (مثل مارسيل بروست) الزمان والمكان أهميةً عظيمة، بينما آخرون (ومن بينهم بروست أيضًا) يشعرون بأن السبب والنتيجة أهم وأكثر إلحاحًا. نستطيعُ القول عن الزمان والمكان إنَّهما يمثِّلان الوجودَ الطَّبيعي للقصة، فطالما لدينا قصة، سيكون لدينا بالضرورة زمانٌ ومكانٌ يرافقانها. ومع ذلك، حتى وإن كان الزمان والمكان ماثليْنِ أمام مرأى الكاتب طوال الوقت، ويستطيع أن يقبض عليهما بكلتا يديه، بسهولة، كمن ينتشلُ شيئًا ما من جيبه، فإنَّ السببَ الذي يسمح للقصة بأن تنشأ وتتطوَّر لا يحظى به الكاتبُ بالسهولة نفسِها دائمًا. في الروايات الجيدة، تشبه السببيةُ ساحة حرب، وهي ليست حربًا بين السبب والنتيجة فحسب، بل أيضًا بين السببية والكاتب بعينه. ولأنَّ السبب والنتيجة مهمَّان جدًّا للقصة، فإنَّهما حتمًا يتفوَّقان على عناصر الرواية الأخرى. يُحدد السببُ النتيجةَ، حتى لو كانت النتيجة بين الفينة والأخرى تُغيِّر من المُسبِّبَ الأصليَّ. هكذا تبدأ الحروب، وهكذا تتطوَّر القصص.

إنَّ العلاقة السببية ليست فقط بمثابة الهيكل العظمي للقصة، بل هي أيضًا النخاع الذي يُغذِّي عظام القصة، ويغذي روحها وحبكتها وشخصياتها كذلك.

وحينما يشرع الكاتب في ابتكار قصةٍ ما، فإنه دائمًا ما يكون محصورًا بسببِ هذه العلاقة السببية. فبدون السببية، لن تكون لدينا قصةٌ، ولكنها أيضًا كالسلسلة التي تطوِّق عنقَ تطوُّر القصة. سِرًّا يتمنَّى كلُّ كاتبٍ التحرُّر من هذه الأغلال، بنفسِ الطريقة التي يشعرُ فيها المخالفون للقانون بالازدراء تُجاه القانون. ويشكِّل المزيجُ الجيِّد من السبب والنتيجة قانونًا أساسيًا في السرد القصصي، وهو قانونٌ يوافق على بنوده كلٌّ من القُرَّاء والنُّقَّاد والكُتَّاب بشكلٍ لاواعٍ. وتصب جميع جهود الكاتب فيما يتعلق بالقصة وشخصياتها في محاولة التحرُّر من قيود السَّببية الموجودة مُسبقًا لخلق نوع جديدٍ من العلاقة السَّببية - تمامًا كما يحاول المخالفُ للقانون أن يُوجِد قوانينه الخاصةَ به. وفي هذا السياق، تتوافق نوفيلا كافكا مع أحكام السرد القصصي الموضوعة طَوال تلك الألفية، ولكنها تمكَّنت، في الوقت نفسِه، من تحرير نفسها من هذه الأحكام وإرساء نوع جديد تمامًا من السببية. وتلتزمُ كُلٌّ من القصة الثانوية التي تتبع تحوَّل سامسا إلى حشرةٍ، والقصة الأساسية التي تُحرِّكها بأحكام تُنظِّم طريقةَ عملِ السببية. ولكنْ، إن أخذنا في الاعتبار نقطةً واحدة، وهي النقطة الصادمة التي يتحوَّل على إثرها سامسا إلى حشرة خلال ليلةٍ، فسيسعُنا القولُ إنَّ هذه النقطة هي الشَّرارة التي أشعلتْ قوانينَ السببية التي تحكم عملية السرد القصصي في تلك الألفية، والتي زوَّدت القرن العشرين بـ«قصصٍ جديدة» بأساس سببي ومساحةٍ جديدة. بالتالي لقد سمحتْ هذه القوانين ِللكُتَّاب اللاَّحقين بتحطيم قيود السببية القديمة، مانحةً إياهم بدايةً جديدةً تُمكِّنهم، أخيرًا، من التنفُّسِ أو حتى التَّحررِ.

٣. سؤال غريغور سامسا الثالث: انعدام السببية

تنبع القصص من محاولة الكاتب تأويل ومقاومة السببية، وهي نتاج لمحاولاته الجهيدة في خلق نظام سببي جديد. ولكن، ثمَّةَ صنفان من الكُتَّاب حينما يتعلق الأمر بخلق نظام جديد للسببية. يُعاني الصنف الأول في محاولاته للتحرُّر من قوانين وأنظمة السببية الموجودة سلفًا، بينما يقفز الصنف الثاني بكل بساطة خارج نطاق العوالم الثلاثة ويشرع في تأسيس نوع جديد كُليًّا من العلاقة السببية، وذلك بخلْق قوانين جديدة والتصديق عليها:

ينتمي كافكا للصنف الثاني، بل هو مؤسس هذا الصنف، ورائده.

لقد قدَّم لنا كافكا مفهوم «السببية المنعدمة».

والسببية المنعدمة تعني الحصول على نتيجة دون وجود سبب يسبقها.

ونوفيلا (التَّحوُّل) هي أفضل تمثيل لهذا النوع من النتائج التي لا تستند على سبب. وقد أصبح هذا العمل أحد أهم كلاسيكيات القرن العشرين بفضل دورهِ

الرائد في تأسيس هذه السببية الجديدة، أو كما أحب أن أطلق عليها «السببية المنعدمة».

لقد تحوَّل غريغور سامسا إلى حشرة أثناء الليل. ولكن لماذا أصبح حشرة؟ من حوَّله إلى حشرة؟ وكيف تحوَّل إلى حشرة؟ ما هي الظروف الجسدية والفيسيولوجية التي يمكن على إثرها أن يتحوَّلَ الإنسان إلى حشرة؟ كيف كانت عملية تحوُّله إلى حشرة؟ بالنسبة لكافكا، لم تكن لهذه الأسئلة أيُّ أهمية. «استيقظ غريغور سامسا ذات يوم بعد ليلةٍ مليئة بالأحلام المُزعجة ليجد بأنه قد تحوَّل إلى حشرةٍ عملاقة». لقد أصبح هذا التحوُّل واقعًا، وتلك الأحلام المزعجة لم تكن الظروف المواتية للتحوُّل إلى حشرة، بل كانت ببساطة طريقة كافكا في استفزاز القُرَّاء. لا يمنحنا كافكا أيَّ نقاش أو استرجاع لذكرى عملية تحوُّل سامسا إلى حشرة، كما لا توجد أية تفسيرات إضافية ولا حتى خيالات حول عملية التحوُّل تلك داخل القصة نفسها. لقد بدأت السببية الجديدة، ولا يمكن حينها للكاتب أن ينظر للوراء نحو المسبب الرئيسي، وتلك الفجوة الكبيرة التي يخلِّفها غيابُ السبب هي ثقبٌ أسودُ متروكٌ للقُرَّاء والنُّقَّاد ليخوضوا غمارهُ بأنفسهم. هذا الثقب الأسود الفارغُ والعميقُ بشكلٍ لا يُضاهى هو أيضًا عين السببية المنعدمة المُحدِّقة بنا. إنها تنظر نحونا بشكٍّ وريبةٍ، ومهما حاولنا أن نُثير الأسئلةَ، فهي لن تُجيب إلاَّ بالصمت. حينما نحاول قلقينَ البحث عن الأجوبة المخبوءة داخل القصة، لن يُجيبَنا كافكا بأي تفسير حول لمَ تحوَّل سامسا إلى حشرة، بل يستخدم السَّرد المنطقي المُمنهج ليروي لنا ما حدث بعد تحوُّله ذاك. في غضون ذلك، حتى بعد أن ماتت الحشرة: «فوجئ السيد سامسا وزوجته، كلاهما في نفس اللحظة تقريبًا، وهما يلحظان حيوية ابنتهما المتزايدة، أنه على الرغم من أسى أيامها الحاضرة، تلك الأيام التي كانت قد صبغت خدي ابنتهما بذلك الشحوب، إلاَّ أنها كانت قد تفتَّحتْ... وأصحبت شابةً جميلة، فاتنة القوام فشَرَعَتْ السَّكينة حينئذٍ تهدهدهما، وتبادلا -فيما يشبه الغيبوبةَ - شعورًا مفعمًا بالرِّضا. عندها انتبها إلى أن الوقت لن يلبث حتى يدفعهما إلى البحث عن عريس طيب. وكأنما كان تأييدًا لأحلامهما الطارئة، ونواياهما الرقيقة، فقد قفزت ابنتهما على قدميها أولاً، فور انتهاء رحلتهم، ثم تمطت بجسدها الغضِّ!». [كافكا، التَّحوُّل، ص ٩١، تر: الدسوقي فهمي، الهيئة العامة لقصور الثقافة].

هذه هي نهاية النوفيلا الدافئة والهادئة، وهي أيضًا جواب كافكا النهائي لسؤالنا حول «السبب من دون مُسبِّبٍ».

هكذا يظهر السبب من دون مسبب بشكلٍ فجائي، تاركًا القُرَّاء دون أدنى عونٍ على الفهم. تتجلَّى القصة بفرضية السبب من دون مُسبب هذه، وتتجلَّى النتيجةُ أيضًا على ذات النحو. على سبيل المثال، سواءً كنت تصدق ذلك أم لا تصدقه، فقد تنبت التفاحة من دون شجرة، هكذا فقط في الهواء. في الأثناء،

فإنَّ الأمر الأكثر إقناعًا في (التَّحوُّل) ليس رفض الكاتب مناقشة هذا النوع من السببية المنعدمة، بل بالأحرى الوصول السلس لهذه السببية. لا يوجد سبب لتحوُّل سامسا إلى حشرة (أو على الأقل، لمْ نُطلَعْ على السبب) ولكن بسبب تحوُّله إلى حشرة، تبدأ قصةٌ غريبة وفي نفس الوقت واقعية بالتجلِّي. تضمُّ هذه القصة دهشة الوالدين في البداية بتحوُّل ابنهما إلى حشرة والشعور بالاشمئزاز الذي تبعَ ذلك، وصدمة الأخت في البداية وشعورها بالاهتمام بأخيها ورعايته التي تبعتْ ذلك، وأخيرًا شعورها بالعُزلة والابتعاد، وأيضًا منظور العالم الخارجي لهذا التحوُّل بالانعزال عنه في البداية ومن ثَمَّ برفضه وإقصائه.

كلٌّ من هذه العناصر، في الحقيقة، يتطابق مع واقع الحياة اليومية. إنَّ القصة بأكملها مبنية على سبب ينبثق من العدم، ولكن نتيجته تبدو واقعية جدًا، دون الحاجة للكثير من الحشو والتفاصيل المملة. وهذا المزيج هو ما يمنحنا خليطًا لمفهوم «السببية المنعدمة» المميَّز بين التوازن والغموض، كميزان يحمل كفتين، الأولى بها نَصٌّ مكتوبٌ وفي الأخرى الفراغ، ولا يهمُّ وزنُ النَّصِّ وثقله، طالما أنه يتكوَّن من حبكة وتفاصيلَ اعتيادية، وهكذا ستبقى الكفَّتانِ متوازنتان دائمًا.

ضِمن أعمال كافكا الأخرى من القصص القصيرة (بالرغم من محدودية عددها إلاَّ أنها أعمالٌ ثرية أدبيًّا) فهناك قصة (بلومفيلد – المسنُّ الأعزب) التي تروي حكايةَ رجلٍ وحيدٍ و«كل ما يريده هو أن يحظى برفيق»، تظهر في منزله فجأةً كُرتا سيلولويد بيضاوان نطاطتان، ويبدأ يشعر بأن هاتين الكُرتيْنِ فريدتان وبأنهما أصبحتا رفيقتيه الجديدتين. ولكنه في النهاية يكتشف بأنه لا يتحمل صوتهما ويمنحهما بالتالي لطفل جارِه، ليعودَ بعدها إلى عُزلتهِ المُعتادة. أيضًا ثمَّةَ قصة (راكب الدَّلو) والتي تخترق فيها الشخصيةُ الرئيسية الهواءَ راكبًا دلوَ فحمٍ ليطلب المساعدة من مورِّد فحم. راكبًا الدلو، يقول بطل القصة: «أحيانًا أعلو لأصل ارتفاعًا يُماثل ارتفاع الطابقَ الأول من المنزل، ولا أنزل أبدًا إلى مستوى الأبواب». أما في قصة (فنان الجوع)، فيصومُ بطل القصة لأكثر من أربعين يومًا على التوالي بهدف جعل صيامه هذا نوعًا من الفنِّ الراقي. وفي قصة (الملجأ) يصف لنا القلق والضجر الذي يشعر به الحيوان داخل بيته، بينما تروي لنا قصة (الحُكم) كيف أن صبيًا ما يُقرر أن يقفز نحو حتفه بعد حكم والده عليه «أن يكون لاعب جمباز كما كان الأب في شبابه». وبغضِّ النظر عن رأي كلٍّ منا بهذه القصص، سواءً وجدنا بأنها عبثية أو مُبالغٌ فيها أو ساخرة أو فكاهية، فإنَّ جميعَها توظِّف أسلوبًا سرديًّا قاسيًا ومُهيمنًا، مُستمدًا من السببية التقليدية التي نجدها في أدب الخيال الواقعي، ولكن في ذات الوقت سامحًا للسبب من دون مُسبب، التَّابع لمفهوم السببية المنعدمة، بالنَّفاذِ إلى داخل القصة وشخصياتها.

بقصصه هذه، استطاع كافكا أن يدمج أسلوب السببية التقليدي المنطقي الذي أنشأه واعتادَ عليه القُرَّاء والكُتَّاب والنُّقَّاد جماعةً، وأن ينفصل عنه في آن، مانحًا بالتالي أدب الخيال نظامًا سرديًّا جديدًا - ألا وهو العَبثية. في المقابل، تُوِّجَ كافكا أبًا روحيًّا لحداثة القرن العشرين، بقصته (التَّحوُّل) التي كانت أساس التغيير الحقيقي في النظام السردي، مؤسِّسًا من خلالها طريقة السرد منعدمة السببية الجديدة. وازَنتْ نوفيلا (التَّحوُّل) بشكلٍ مثاليٍّ بين الأمثلة الاعتيادية من السبب من دون مُسبب والنتيجة معدومة السبب من جهة، وبين تجارب الحياة اليومية من جهةٍ أخرى. أما أعماله الأخرى مثل (راكب الدَّلو) و(بلومفليد – الأعزبُ المسنُّ) و(فنان الجوع) نجد بأنها تفتقر إلى اكتمال السببية المنعدمة، وبسبب طبيعتها المعزولة عن تجارب الحياة اليومية، فقد فشلت في الوصول إلى البُعد المثالي لنظام السرد الجديد الذي نجده في (التَّحوُّل).

وبتأسيس هذا النظام السردي الجديد، المبني على السببية المنعدمة، سيصبحُ اعتماد الكاتب على التجارب المُشتركة مع القُرَّاء أمرًا هامًّا للغاية، بصرف النظر عن خلفيته اللُّغوية أو الثقافية. عندما تنبثق حبكة القصة من تجارب الحياة اليومية الاعتيادية، يصبح النظام السردي الجديد عفويًّا وأسطوريًّا بل وفكاهيًّا. وتطغى على أعمال كافكا لمسةُ الكاتب السلطوية ويتَّضح من خلالها موقفُه في كتاباته ما يجعل القُرَّاء يشعرون بفضولٍ مؤلم لمواصلة القراءة وفي نفس الوقت يملؤهم الاحترام لهذا الكاتب. ويشعر الكُتَّاب اللَّاحقين لا محالةَ برغبتهم في الركوع لكافكا حينما يقرأون تحليله التالي:

بعصا مَشْي بلزاك أكسرُ جميع العراقيل.

وبعصاي تكسرني جميع العراقيل.

إنَّ العامل المشترك هنا هو «جميع».

في قصةٍ مثل (راكب الدَّلو) نستطيعُ أن نلاحظ تعاطفَ كافكا الكبير مع بطل قصته، ولكن بسبب نظام السببية المنعدمة السردي لم يستطع تجاهل أن يُضيف نوعًا من العبثية، ما يُشعِرُ القُرَّاء بنوعٍ من النوستالجيا للسرد المبني على السببية كما في أعمال من قبيل (بائعة الكبريت). من حُسن الحظ، أسست نوفيلا (التَّحوُّل) نظامَ السَّببية المنعدمة السردي الجديد، بينما في أعمال أخرى مثل (راكب الدَّلو) و(بلومفليد – الأعزبُ المسنُّ) تكتسب البنيةُ السرديةُ والسببية أهميةً جديدةً.

نحنُ ممتنون لهذا النظام السردي الجديد، وتوليفته المثالية مع تجارب الحياة اليومية، مثلَما رأينا في نوفيلا (التَّحوُّل) وجميع أعمال كافكا الأخرى مدينةٌ لهذا النظام السردي الجديد الذي يُرينا مَعنى الحياة بصورةٍ جديدةٍ، بفضل السببية المنعدمة التي منحتها إياه نوفيلا (التَّحوُّل).

٤. ثقبُ المعنى الأسودُ في نظام «السببية المنعدمة»

أغلبُ ما كتبه كافكا كان أعمالاً غير مكتملة. رواياته الثلاث جميعُها غير مكتملة، ومن بين قصصه القصيرة، هنالك ستٌّ أو سبعٌ فقط منها مكتملة. وقد يُعزى ذلك لأن كافكا كان يحب أن يبدأ بالكتابة قبل أن يخطِّط للعمل النهائي، وبذلك كلَّما سار العمل في طريق الاكتمال، لم يعرف كافكا كيف يُنهيه ويضع نقطةً آخر السطر. أو قد يكمن السَّببُ في الطريقة التي تقلقلُ فيها السَّببيةُ المنعدمةُ البناءَ السَّرديَّ للقصة، وبافتقارِها للظُّروف الكافية، لا يعرفُ كافكا إلى أي اتِّجاهٍ يأخذ القصة -ما ينتج عنه ترك الخاتمة مُعلقةً - تمامًا كالسفينة التي يتركها طاقمها في عَرض البحر قبل أن تبلغَ الميناء. ومِن بين كُتَّابِ الواقعية، هنالك قلة قليلة ممن يستطيعون التوقف عن كتابة القصة قبل وصولها إلى النهاية - باستثناء ما إذا كان المانعُ ظروفًا صحيةً أو عواملَ خارجةً عن السيطرة؛ ولكنَّ كافكا كان مختلفًا. وبالنسبة للتساؤل حول لِمَ أغلب أعماله غير مكتملٍ -بصرف النظر عن أن أغلب أعماله الناجية هي في الواقع مخطوطات طلب من صديقه ماكس برود أن يحرقها بعد وفاته - فإنَّ أهمَّ أسباب ذلك، على الأغلب، هو عدم معرفة كافكا كيف يُكمِل قصَّةً!

وسوف يتَّضح بأن هذه الحالة مرتبطة بالسببية المنعدمة.

إنَّ السَّببية المنعدمة تُشبه المشي في أرضٍ يباب، وبدون شوارع أو إشارات للدلالة على الطريق فلن تتمكَّن أبدًا من معرفة اتِّجاهاتِ السَّيرِ أو علامات الوقوف. ويمكننا أن نقارنها بالكاتب الذي لا يريد أن يستخدم فصول السنة المختلفة كظرفٍ سببي، ويريد بالتالي أن تنضج التفاحة دون الحاجة ليعرف الظروف والفصول الموائمة لكي تغدو حمراءَ يانعةً ذات رائحةٍ زكية. ولكن تحديدًا لهذا السبب، ليس واضحًا ما إذا كان ك -بطل تُحفة كافكا الأدبية غير المكتملة (القلعة) - قد استقرَّ في النهاية بقريةٍ تحت سفح القلعة. ليس لخاتمةِ هذه القصة أهميةٌ لدى القارئ، تمامًا كما لن يكون مهمًا لو اختارت آنا كارنينا مثلاً طريقةً أخرى لتقتلَ نفسها. إنَّ جُلَّ ما يعني قُرَّاءَ (القلعة) هو إن ك سيتمكَّنُ من دخول القلعة... ولكن إلامَ ترمزُ هذه القلعة؟ ما معناها الحقيقي؟

«كان الوقت متأخرًا مساء حينما وصل ك. كانت القرية غارقة في الثلج. لم يكن يُرى شيء من جبل القلعة، كان الضباب والظلام يحيطان بها، ولا حتى بصيص ضوء كان يُشير إلى وجود القلعة الكبيرة. وقف ك مدة طويلة على الجسر الخشبي الذي يؤدي من الطريق العام إلى القرية وهو يرفع بصره إلى ما يبدو فراغًا». [كافكا، القلعة، ص ١٥، تر: إبراهيم وطفي، منشورات وطفي].

طَوال قراءة العمل، سيتخلخل هذا «الفراغ» في عقل القارئ، وسيصبح دخول القلعة مع الوقت أصعب لـ(ك)، وكلما يثابر في جهوده للدخول، تغدو تلك القلعة المُحاطة بالصَّباب أكثر غموضًا، ويصبح ثقلها الجاثم على صدر القارئ أشدَّ وطأةً. وحتى مع نهاية العمل، لن يتمكَّن القُرَّاء من تحديد لِمَ لا يستطيع ك الدخول إلى القلعة - وهذا هو ثقب المعنى الأسود في الرواية... حيث سيرى البعض فساد البيروقراطية، ويرى البعض الآخر انعدامَ المعنى في المجتمعات المؤسَّسية، بينما سيرى آخرون إشارةً إلى استهلاك الحياة البشرية، وسيرى آخرون ببساطةٍ العملَ كمفارقة سخيفةٍ. جميع هذه التفسيرات المختلفة هي ثقب المعنى الأسود الذي يتجلَّى في سَردية السببية المنعدمة. يبدو الأمر وكأنَّ الجميعَ ينظرون إلى بئرٍ بلا قاعٍ، ويحملون مشاعلَ عندَ فتحة البئر ليستكشفوا المعالمَ الداخلية والانعكاسات والمشاهد القابعة في جوف عَتمة البئر.

إذًا، بالفعل، إذا ما اندمجت سردية السببية المنعدمة بشكلٍ مثاليٍّ مع التَّجارب الحياتية اليومية للناس، سينبثق منها بلا شكٍّ ثقبُ المعنى الأسود.

غالبًا ما نقول بأن غريغور سامسا قد تحوَّل إلى حشرة نتيجةً للعُزلة الاجتماعية وقمع المجتمع الصناعي للفرد. وهذا النوع من الفهم يمنح (التَّحوُّل) مغزىً عميقًا وواسعًا، ولكنني أتساءل هل سيكون كافكا مدهوشًا إذا ما خرجَ من قبره وسمع هذا النوع من التفسير لعمله. وفي المقابل، قد لن يندهش كافكا مطلقًا من هذا التفسير، بل قد يسرُّه. ففي النهاية، سَرديةُ السببية المنعدمة لدى الكاتب قد منحتْ روايته ثقبًا أسودَ للمَعنى، ولن يستطيعَ أن يمنع قُراءَه من تشكيل أفكارهم وأحكامهم وتخميناتهم الخاصَّة بهم. لماذا استطاع الهيكل السَّردي للنوفيلا أن يحافظ على ميزان السببية المنعدمة متوازنًا أثناء القراءة؟ لأنه على إحدى كفتي الميزان يوجد العالم الواقعي، وفي الكفة الأخرى يُوجد ثقب المعنى الأسود ذاك. وكلَّما كان الواقع أكثر تعقيدًا وآخذًا للأنفاس في الكفة الأولى، يصبح ذاك الثقب الأسود الخفيُّ أكثر ثقلاً ومغزىً على الكفة الأخرى.

نحن نعلم بأنَّ العامل الحقيقيَّ الذي يمنع ك من دخول القلعة ليس القرية أو سكانها، ولا يكمن كذلك في سلطة القلعة ومؤسساتها، بل بالأحرى فإن السبب هو كافكا نفسه وأسلوب كتابته المتسم بالسببية المنعدمة. وكأن كافكا يقول: «ليس ثمَّةَ سبب، أو على الأقل لا يوجد سببٌ سهلُ الشرح والتفسير، يبرِّرُ لِمَ جعلتُ الأمر مستحيلاً على ك -وعليك أنت أيها القارئ - بأن تدخلا القلعة». إن هذا هو السبب من دون مُسببٍ الذي يدفع بالرواية بأكملها، وهو أساس نشأة العمل برمته وتطوره. أما بالنسبة للصِّعاب التي يجابهها ك في الحصول على إذن للسكن عند وصوله للقرية، والمشاكل التي يجلبها لصاحب النزل، والمصاعب التي يواجهها عندما يقابل عُمدة القرية، ومشاعره العاطفية تُجاه فريدا، وزيارته للمدرسة حيث يحصل على وظيفة مؤقتة، جميعها أحداث تُرينا شخصية ك

الحقيقية بموضوعية تامَّة، والعقباتِ التي يواجهها في محاولتهِ للوصول إلى القلعة التي يجب عليه زيارتها ليتمكَّن من الاستقرار في القرية. في كل ذلك، نجدُ سِمة السبب من دون مُسبب طاغيةً على حبكة القصة؛ وهي التي تدفع باتِّجاه سير القصة ومصير شخصيتها الرئيسية.

إنَّ الواقعية التقليدية تُنصِّب الشخصيات في مكانة أعلى من كُتَّابها، بينما الأدب الحديث يضع الكُتَّاب فوق شخصياتهم.

في القرن التاسع عشر، كان السبب الرئيسي وراء شهرة كُتَّاب بعينهم يكمن في حيوية شخصياتهم الخيالية. أما في القرن العشرين فقد أصبح الأمر عكسيًا، إذ غالبًا ما تُناقش الشخصيات الخيالية على ضوء حيوية كُتَّابها. وقد نشأت هذه العملية العكسية بسبب كافكا، وفرضية السببية المنعدمة التي ابتكرها. ولأنَّ إحدى كفتي ميزان السببية المنعدمة في القصة الواقعُ، والكفة الأخرى ثقبُ المعنى الأسودُ الخفيُّ، فإننا في طور القراءة نشعرُ بأنَّ أحداث العالم الخارجي وقصصه وشخوصه وتصرفات شخوصه تتكتَّلُ مع ثقبِ المعنى الأسودِ هذا المضادِّ للواقعية، والذي يحدِّدُ مَدى تأثير واقعية القصة، كما يشجِّع التمثيل الناتج من هذا الواقع في تعزيز تكهنات القُرَّاء حوله. وإذا ما جئنا إلى مغزى رواية (القلعة)، يمكن للبعض القول إنَّ «الموضوع الأساسيَّ للعمل يُعنى بالمعاناة غير المُحتملة التي يتكبدها الناس في سبيل دخول الجنة، بينما يؤمن آخرونَ بأن العمل يُعبِّر عن مشاعر الكاتب وهواجسه ووحدته. ويعتقد آخرون بأن هذا العمل يمثِّل بشكلٍ واضحٍ هُوَّةً لا تُجسرْ بين بيروقراطية النمسا-المجر وبين عامة الشعب». باختصارٍ، ما تحاول رواية (القلعة) إيصاله لنا هو أن «الحقيقة التي يسعى وراءها النَّاس سواءً كانت الحرية أو العدالة فهي موجودةٌ. ولكن هذا العالم الغريب يقدِّم للناس شتَّى صنوف العراقيل، ولا يهم كم من الجهد تبذل في سبيل ذلك، فإنك لن تتمكن أبدًا من الوصول لأهدافك، وستضطر في النهاية للاستسلام للهزيمة». [تعقيب المترجم الصيني تانغ يونغكوان للنسخة الصينية من رواية (القلعة)]. إنَّ هذه التفسيرات التي تجمع عناصر ثقافية صينية وغربية جميعَها صحيحةٌ وجميعَها خاطئةٌ كذلك. بسبب ثقب المعنى الأسود في القصة، فإنه يحقُّ لكلِّ قارئ أن يكوِّن منظورَه وتفسيرَه الخاصَّ به، ولكن في نفس الوقت فإنَّ كلَّ قارئ محصورٌ بتجربته القِرائية.

إنَّ ذلك مشابهٌ للكيفية التي يفهمُ فيها الجميع، وفي الوقت نفسه لا يفهم فيها الجميعُ العملَ الكلاسيكيَّ عن سلالة تشينغ الحاكمة (حُلم الغرفة الحمراء). يُقال إنَّه «حينما يفكر البشر، يضحك الربُّ». ولكن إذا لم يفكر البشر، هل سيضحك الربُّ لدرجة ذرف الدموع؟ إنَّ هذه القضية لا تكمن في رؤية الأشياء من منظور ثقبِ المعنى الأسودِ في سردية السببية المنعدمة، بل بالأحرى فيما إذا كان الكاتب -أثناء الكتابة - يستطيعُ أن يمنحَ القُرَّاء ثقبَ معنىً أسودَ أو أكثر. على

سبيل المثال، يلتقي رجل وامرأة في شقة زوجين آخرين، وبعد حوارٍ طويل يُدركانِ بأنهما استقلاَّ نفس القطار، وبأن كليهما جاءَ من نفس المكان، وبالتالي كلاهماَ يقطنُ الشارع نفسه، والشقة نفسها. يكتشفان بأنهما ينامان على نفس السَّرير، ويأكلان نفس الطعام، بل ولديهما طفلٌ هو نتاج علاقتهما كزوجينِ. لِمَ هذان الزوجان منعزلان بعضهما عن بعضٍ؟ ما هي الظروف التي تجعلهما زوجينِ ومع ذلك لا يعرفُ بعضهما بعضًا؟ لا يوجد لدينا «لأنَّ»، بل بالأحرى كل ما لدينا هو «بالتَّالي». ثمَّة ثقبُ أسودُ للمعنى وُضعَ أمامنا في سردية السببية المنعدمة هذه. وإن لم يكن بفضل هذا الثقب الأسود، فإن سردية السببية المنعدمة ستفقد سببَ وجودها لدى القُرَّاء والنُّقَّاد، وستغدو غيرَ ضروريةٍ في العمل الأدبي.

السَّببية الكلية

١. السَّببية الكلية

حينما كتبَ كافكا النوفيلا المحورية من بين كل أعماله في عام ١٩١٢م، والتي مثَّلت سردية السببية المنعدمة، أجبرنا بذلك على النظر إلى الوراء نحو الحقبة السابقة، وبالأخص نحو عملية تطوُّر كانت تأخذ مجراها طَوال القرن أو القرنين الماضيين، والتي وصلتْ أخيرًا إلى أوج واقعيتها؛ ولا يزال الكُتَّاب المعاصرونَ والقُرَّاءُ يحبونها ويقدرونها. إنَّ العديدَ من قوانين الكتابة تشترطُ بأن الطريقة الأصلية لإيصال قصةٍ ما، والعلاقة السببية بين كلمات وأفعال الشخصيات، تتضمَّن مفهومَ «السببية الكلية» بصرامةٍ ونضج. أحيانًا تتسرَّب هذه السببيةُ الكلية من الخارج، وأحيانًا أخرى تنبع من الداخل لتطوِّر بذلك شخصياتٍ بأكملها، وأفكارًا عميقةً وقصةً ممتدةً. وتستخدم أحيانًا سببيةً ملموسة لتدفع بالحبكة والشخصيات داخل القصة، وفي أحيانٍ أخرى قد تستخدم سببية مخفية يستطيعُ القُرَّاءُ الشُّعور بها ولكن لا يمكنهم لمسها.

من الصَّعب أن نجد عملاً لكاتب واقعيٍّ عظيمٍ يستخدم طريقة السرد بوجود سبب من دون مُسببٍ، أو نتيجة من دون ظروفٍ مواتية. إنَّ القاعدةَ الأساسية التي يتفق عليها جميع كُتَّاب الواقعية، ويلتزمون بها، هي أن جميع الحبكات والشخصيات يجب أن تُوجدَ لسبب. وهذا مطلبٌ صارم أسسه الكُتَّاب والقُرَّاء على حدٍّ سواء، وأولئك الذين اخترقوا هذه القاعدة كان يُنظر لهم بعين الإساءة والانحراف عن العُرف. ولأنَّ الحياة والقوانين لم تستطع أن تضبط هؤلاء المُسيئين، فإنَّ القُرَّاء والمهتمين ومؤرخي الأدب اتخذوا من السُّخرية واللَّامبالاة طريقةً لمعاقبتهم. وهكذا كانت تجربة وليام شكسبير وكذلك الحال مع كافكا. عمل دوستويفسكي بجد واجتهاد ولكن لم يتقبله الناس مثلما تقبّلوا بصدرٍ رحب بعضًا من مُعاصريه ممن كتبوا أعمالاً واقعية أكثر تقليديةً - وذلك أيضًا لأنه حاد عن عُرف السببية الكلية. بدون العلاقة السببية، لا يمكن للقصة بأن تتطوَّر ولا يمكن للشخصيات أن تتصرَّف، وهذه هي صفة التي تُحدِّدُ جوهرَ حياة السببية. وبنفس الطريقة فإنه في ميزان السببية الكلية، يجب أن يتكافأ السببُ مع النتيجة. فإذا كان هنالك ظرفٌ مُحدد، يجب أن توجد في المقابل خاتمة مُحدَّدة، ينتج عنها تكافؤ تام بين السبب والنتيجة. على سبيل المثال، إذا كانت لديك شجرة فاكهة، وكانت ظروف الطقس من سنةٍ لأخرى لا تتغيَّر، وقد بذلت نفس المقدار من الجهد في حصادها، فإنه لابد للشجرة بأن تُثمرَ نفس المقدار من الفاكهة. ولكن، في حال كانت ظروف الطقس نفسها، وقد بذلت نفس

المقدار من الجهد في الاهتمام بالشجرة، ومع ذلك كان حصادك أكثر بكثير أو أقل بكثير من حصاد السنة الماضية، أو أنك لم تحصد شيئًا على الإطلاق هذه السنة، فإنك حتمًا ستشعر بالإحباط والسخط. حينما تنظر لسطح الموضوع، ستبدو لك هذه النتيجة غير قابلة للتفسير، ولكن إن أمعنت النظر، ستكتشف أخيرًا بأن أحد العوامل المؤثرة قد تغيَّر. وهذه التغييرات التي لا تلاحظها في البداية، تؤثر وتغيَّر في الظروف الكامنة - مثل أن تكون تلك سنة حصاد ناجحة بشكلٍ عامٍّ أو أنها سَنةٌ تنتشر فيها الآفات والحشرات. إذا ما أخذت في الحُسبان عواملَ لم تتنبهْ لها من قبل، فإنَّ العلاقةَ بين السبب والنتيجة ستكون متوازنةً تمامًا، وضروريةً ومُتسقة.

وفقًا لذلك، فإنه عند الكتابة باتباع سردية السببية الكلية، ما يتعيَّن على الكُتَّاب وصفه لا يكمن في الأسباب المختلفة التي يستطيع القُرَّاء استقراءها من حياتهم اليومية - أي الأسباب الظاهرة، بل بالأحرى على الكُتَّاب أن يركنوا لأنواع الأسباب الخفية التي قد لا يُلاحظها القُرَّاء إذا لم يقرؤا هذه الأعمال الأدبية، أو أسبابًا قد تكون في ظاهرها واضحة ولكنها تبدو غير متسقة مع السياق العام. بقراءة هذه الأعمال، يستطيع القُرَّاء أن يكتشفوا علاقات سببية كانوا يشكُّون في وجودها مسبقًا، وهذا النوع من إعادة التقييم هو بالتحديد نوع التجاوب الذي يبحث عنه الكُتَّابُ. حينما يأتي الخريف، تتساقط مئات الأوراق من الأشجار، ومئات الأرطال من الأسباب لابد أن تثمر عنها مئات الأرطال من النتائج -هذا هو المنطق ببساطة، وليس الأدب. وعلى النقيض، إذا ما حلَّ الربيع ولم تخضرَّ أوراقُ الأشجار، وإذا أثمر عن مئات الأرطال من الأسباب آلاف الأرطال من النتائج أو عشرة آلاف من النتائج، أو إذا لم تثمر عنها أية نتائج على الإطلاق - فهذا هو الأدب. ولكن حينما يريد الكاتب أن يستحيلَ هذا النوع من السَّببية إلى أدب، من الضَّروري أن يطوَّر بشكلٍ ممنهج حبكة القصة وحبكاتها الفرعية وشخصياتها ليستطيعَ أن يكشف لنا لِمَ لمْ تتحوَّلِ الأرضُ إلى خضرةٍ يانعة بحلول الربيع، أو لِمَ قد ينتج عن مئة رطل من الأسباب آلاف الأرطال من النتائج - ليكشف لنا هذه التسعة آلاف وتسعمئة رطل المخفية من الأسباب. وبالمقابل، حينما ينتج عن عشرة آلاف رطل من الأسباب مئة رطل فقط من النتائج، يتحتَّم على الكاتب بأسلوبه في الكتابة أن يكشفَ عن التسعة آلاف وتسعمئة رطل المتبقية من النتائج التي أُخْفِيَتْ أو حُطِّمَتْ أو فُقِدَتْ. ولكن، في النهاية، لا يزال يتعيَّن على الكاتب أن يوضِّح لقُرَّائه عملية الاستيفاء الشاملة للسببية الكاملة، جنبًا إلى جنبٍ، مع الاتساق الكامل للعلاقة بين السبب والنتيجة وبين الظرف والنتيجة.

إنَّ السبب الذي يجعل الناس يحبون الأدب هو أنَّ العلاقةَ السببية في هذه الأعمال كاملةٌ وضرورية. وهذا ما نسميه بالسببية الكلية. ولكن، في الواقع، ما يمرُّ به الناس في الحياة الواقعية ويعايشونه هو الارتيابِ الكامِل والتردد، بل

وحتى التفرقة والمعارضة المستمرة. إن ما على القصة أن تُركَز عليه هو هذه العلاقات السببية التي يجب أن تُوجدَ ولكنها لم تظهر بعدُ، أو تلك المواقف التي تُوجد فيها تفرقةٌ صريحة وواضحة ومقاومة بين السبب والنتيجة. ويستطيع كاتب الواقعية -بقلمهِ - أن يكشف ببطءٍ عن هذه العناصر المخفية أو المتباينة أو المتعارضة للقارئ حتى يتمكَّن أخيرًا من استيعاب تلك العلاقات السببية المفقودة أو المعكوسة أو المُدمَّرة القابعة تحت سطح هذا النوع من الواقع المخفي أو غير المتكافئ - ولهذا السبب بالذات يستطيع الأدب الواقعي أن يحرِّك مشاعر الناس. إن كلَّ عمل يكتبه الكاتب هو بغرض توضيح التكافؤ الكامل بين السبب والنتيجة. جميعُ الشخوص والأحداث والأمكنة تتطوَّر في مملكة واقعية السببية الكلية. فلا وجود لشخوص وأحداث دون أن تجمعها علاقات سببية متشابكة. وأحد الشروط الأساسية للكتابة الواقعية هو أن تُطوِّر من هذه العلاقات السببية المخفية أو المتحوِّلة. وفي النهايةِ، فإنَّ عملية خلْق شخصياتٍ وتمرير الأفكار عبر هذه الظروف السببية سيكشف عن وجود هذه العلاقات السببية التي لا يستطيع القارئ رؤيتها، إضافةً إلى الكشف عن اكتمال هذا المنطق السَّببي.

لماذا في رواية تولستوي (البعث)، حينما يرى نخلودوف ماسلوفا في قاعة المحكمة يبدأ فورًا بالاعتراف؟ ذلك لأنه كان يشعر باستمرار بذلك الصراع المر بين «الملاك» و«الشيطان» في داخله. وفي النهاية، كان سبب عدم زواج ماسلوفا من حبيبها نخلودوف واختيارها بأن تتزوَّج السجين السياسي سمنسون ليس لأنها أحبَّتْ سمنسون أكثر من نخلودوف، بل لأنه في عينيها كان «رائعًا جدًا» (على حد تعبيرها) كهؤلاء (المساجين السياسيين) الذين ستذهب معهم الآن، والذين لم يسبق لها اللقاء بهم؛ بل لم يسبق لها حتى تخيلهم. وعلى النقيض، تمكَّن نخلودوف من خيانة خلفيته النبيلة تحديدًا لأنه أدرك الجانبَ المظلم لنظام القيصر وضَراوة ونفاق الطَّبقة النبيلة. لجميع هذه التقلبات أسبابُها الكامنة، حتى لو كانت في ظاهرها مجرد نظرة عابرة من أحد الشخصيات أو تغيير بسيط يعتريها. إنَّ رواية (البعث) عبارةٌ عن تمثيل صريح للسببية الكلية الشَّاملة والمُستوفاة، حيث تملك كلٌّ من روح ماسلوفا المُشرقة وتحوُّل نخلودوف الرُّوحي من العَتمة إلى الضوء أسبابها المنطقية وحيثياتها الضرورية التي تشكَّلت بناءً على مزيجٍ من تجارب هذه الشخصيات الدنيوية والحياتية والنفسية. فكلَّما كان السببُ أكثرَ تعقيدًا، أصبحتِ النتيجةُ أكثرَ روعةً وإدهاشًا وامتنعَ نسيانُها، وكلَّما كانتِ النتيجةُ غيرَ قابلةٍ للنسيان، أصبحتِ الظروفُ المواتية ضَرورةً مُلحَّةً في عين القارئ.

وتدور الأعمال العظيمة دائمًا في هذا النوع من دائرة البحث عن السببية المخفية، وحالما يكتشف الكاتب السبب، سيُحدِّد ذلك خاتمةَ القصة والتجاوبَ العاطفيَّ الذي ستشعله الشَّخصياتُ في قلوب القُرَّاء. فكلَّما استطاعَ الكاتبُ

أن يجعلَ العلاقة بين السبب والنتيجة مخفيةً وغيرَ معروفة لأعين القُرَّاء، أصبحتْ قيمته أكبر وأعظم. ولكن، تعتمد طريقة تطوير وتقديم هذه العلاقة السببية على شخصية الكاتب ومهاراته. وبهذا المزيج، لن تنتج عن هذه العوامل كتابةٌ سببية فقط، بل سيتحدد مصير العمل الأدبي بالنجاح أو الفشل. وبنقيض رواية ألكسندر دوما (كونت مونت كريستو) التي ترينا في المقام الأول العلاقات السببية عن طريق الأحداث، فإنَّ رواية (البعث) تركِّز بدلاً من ذلك على العلاقات السببية القابعة في أرواح النَّاس. يكشف لنا العمل الأول السببية المخفية للأحداث في عملية تدريجية، بينما يأخذ العمل الثاني بالعلاقات السببية التي لا يراها أو يدركها أحدٌ ثم يحصدها جميعًا في المخيلة. نستطيع أن نُطلق على العمل الأول بأنه نتاج سببية ظاهرة، بينما العمل الثاني هو نتاج سببية مخفية أو عميقة أو نفسية.

وفي أسلوب الكتابة بانتهاج السببية الكلية، فإنَّ السعي خلف السببية المخفية أو العميقة هو الهدف الأسْمى لكلِّ كاتبٍ واقعي.

قد لا نتمكَّن من تحديد أيٍّ من تُحف تولستوي الأدبية (الحرب والسلم) أو (آنا كارنينا) أو (البعث) هي الأعظم، ولكن حينما نتحدث عن سردية السببية الكلية، فإن مجرى العلاقات السببية المخفية في أعماق المجتمع ودواخل الشخصيات وانكشافاتها هي عملية تدريجية وتحوُّلية. وحينما يتعلق الأمر بالعلاقات المخفية في دواخل شخصياته الخيالية، قد نجح دوستويفسكي في المُضيِّ أبعد وأعمق من تولستوي - لدرجة أن الضوء المنبثق من أعماق شخصياته قادرٌ على تنوير القُرَّاء وأعمال كُتَّاب لاحقين ممَّن جاؤوا بعده. في أسلوب سردية السببية الكلية، في القرن التاسع عشر، نجد بأن السبب والنتيجة متشابكيْنِ ويؤثران بعضهما ببعض. في أغلب الأحيان، فإنَّ السبب والنتيجة يندمجان، ولا يُحدِّدُ السببُ النتيجةَ فقط، بل إنَّ النتيجة تخلقُ سببًا من الممكن أن يحوِّلَ السببَ الأول إلى واحدٍ جديد. إنها قصة متشابكة الأطراف، حيث تمتد وتتوسَّع وفرةً من الشخصيات المعقدة مع واقعية السببية الكلية لتصبحَ قوةً يتقبلها الناسُ. ولكن إذا جئنا لمسألة ما إذا كانت هذه القصص يُمكن قراءتها، ففرضيًا جميع كُتَّاب تلك الفترة بمن فيهم بلزاك وفلوبير وديكنز كانوا يسعون ليس فقط لكتابة قصص وشخصيات سلسة وواقعية وممتلئة بالسببية، بل كانوا أيضًا يسعون لخلق علاقات سببية بين الشخصيات والمجتمع. وبغض النظر عمَّا إذا كان المجتمع هو السبب في قدرة الكاتب على كشف السببية الظاهرة لدواخل الناس، أم أنَّه بسبب أرواح الشَّخصيات يستطيع أن يكشف السببية المخفية للمجتمع والعالم، وبغض النظر عمَّا إذا كان السبب هو أن الشمس تشعُّ مباشرةً على العلاقات السببية السابقة، أو بسبب التدفئة التدريجية لأسلوب الكتابة الكاشفة للقصص ذات الأسباب الخفية، فإنَّ جميع هذه الطرق ساعدت واقعيةَ القرن التاسع عشر على التقدُّم والتطوُّر. ومع ذلك، كانت هنالك نقطةٌ واحدةٌ فارقةٌ استطاعت أن

تكتسحَ أدب القرن العشرين ومزيجه من السببية المنعدمة والسببية الجزئية: إنَّها قوة السببية الخفية وسلطتها، لا السببية الظاهرة التي نجدها في السببية الكلية.

٢. محدودية السببية الكلية

بعد أن وصلَ أدب الخيال الواقعي ذُروته في القرن التاسع عشر، بدأ الكُتَّاب والقُرَّاء ملاحظةَ محدوديته المتأصلة، فمن الجميل مثلاً أن تخضرَّ الأشجار كلَّ ربيع، ولكن إن استمرَّ هذا الربيع إلى الأبد فإنَّ الناس لا محالة سيشعرون بالملل والتقييد. إنَّ الشخصيات في الروايات ذات السببية الكلية هي مخلوقات اجتماعية، وتجاربُها الشخصية تعكس الحالة العامة للجميع. وهنالك قاعدة غالبًا ما يتفق عليها النُّقَّاد والقُرَّاء الصينيون بسِرية ألاَّ وهي أن على العمل الأدبي أن يطمحَ ليكون «متفوِّقًا على الحياة»، وهذا بمجمله لا يختصر علينا التجربة الجماعية للسببية الكلية فحسب، بل يُجسِّد أيضًا ولادةَ وتطوُّرَ «الفرد الاجتماعي» في أعراف أدب القرن التاسع عشر. مثلاً، في نوفيلا لو شون الشهيرة، يقع رأس آه كيو في مكانٍ ما، وجذعه في مكانٍ آخر، وذراعاه وقدماه في مكانٍ آخر تمامًا، وهذه قاعدة أساسية لخلْق شخصيات خيالية معيارية، وهذا هو الطريق الأساسي نحو ولادة الأفراد الاجتماعيين.

ويمكننا أن نشبِّهَ اهتمام الواقعية بالتَّجربة الجماعية مثل العاطفة العامة والمبهمة ولكن الصادقة كذلك، التي يشعر بها المزارع تُجاه أرضهِ، فبينما يحب بالفعل كلَّ شيءٍ في أرضه، ولكنه مع مجيء كلِّ خريف لا يقوم بحصاد كلِّ شيءٍ فيها، بل يتخيَّر ما يريده من الثمار. وقد لا تكون الثِّمار التي يحصدها بالضرورة هي تلك التي يحبها، ولكنها ما يعتقد بأن الآخرين يرغبون بها. وبنفس الطريقة، فإنَّ الروايات الواقعية تنتمي إلى القُرَّاء، بينما ينتمي فعل كتابتها إلى الكُتَّاب، والسببية الكلية إجمالاً هي الإجماع التام الذي يتشاركه القُرَّاءُ مع الكُتَّابِ. وتثبت لنا القصة تِلْوَ الأخرى اكتمالَ وتكافؤ العلاقات السببية التي لم يختبرْها أو يستوعبها القُرَّاءُ شخصيًّا. في أسلوب الكتابة السببية، قد يبحثُ أحدُ الكُتَّاب عن هذا النوع من السببية الكلية والمتكافئة في العلاقات الاجتماعية والدنيوية، بينما قد يبحث كاتبٌ آخرُ عن تأكيدها بالكشف عن دواخل شخصياته ومكنونات أرواحها. وفي كلِّ الأحوال، يفهم النَّوعانِ إجمالاً النقطتين التاليتين:

١. كلَّما كانتِ التجربة التي تستند عليها كتابتك جماعيةً ومُشتركةً، منحتَ عملك الأدبي قوَّةً وأثرًا.

٢. كلَّما استخدمتَ السببيةَ المخفية في عملك (بتجسيدها عبر أرواح الشخصيات وليس عناصر الواقع الدنيوية) زادتْ احتمالية أن يكون عملك أكثر

أثرًا وعظمةً.

ولكن، ما نشهده هو أن الجهود في كلا المضمارين تسير لا محالة في طريق ارتكاب ذات الخطأ، والذي يكمنُ في تعظيم التجربة الجماعية على حساب التجربة الفردية. فمثلما استطاع دوستويفسكي أن يكتب عن الواقع الحقيقي لمكنونات أرواحِ الناس، لم تكن الروح التي استطاع تقديمها لقُرَّائه قادرةً بأن تُحرر نفسها من قبضة التجربة الجماعية. ويكمن السبب في أننا حينما نقرأ عن روح راسكولينكوف المرتعشة نشعر بارتعاش أرواحنا كذلك لأنَّ هذه الروح تنتمي للجميع على حدٍّ سواء - إنَّها روحٌ يملكها جميعُ القُرَّاء. ولكن هل تحمل هذه التجربة الفردية المميزةُ وغير الاعتيادية أي مغزىً في أسلوب الكتابة الواقعية المستند على التجربة الجماعية؟ وهل لأحلام الناس ووعيهم العابر -وهي أكثر الأمور خصوصيةً في التجربة الفردية - أي مغزىً في نهاية المطاف؟ من بين أهم أعمال كافكا الأدبية، لا يوجد أيٌّ منها دون تجسيد توليفةٍ من تجربته الفردية المميزة ومشاعره وحساسيته ومخيلته. فقط تخيل معي كيف ستكون كتابة كافكا إذا لم تظهر في عصر أدب القرن العشرين المبني على التجربة الفردية وعوضًا عن ذلك نشأت في سياق أدب الواقعية في القرن التاسع عشر المبني على التجربة الجماعية. فمن بين جميع كُتَّاب القرن التاسع عشر العُظماء، من الصعب أن نجد كاتبًا يحمل خلفيةً تُقارن بخلفية كافكا. وهذا لا يعني بأنه لم يوجد كُتَّاب يحملون تجارب فردية مميزة، ولكن هذه التجارب الفردية المميزة إمَّا أنَّها قد أُخفيتْ أو أُهملت أو قُتلت بسطوةِ التجربة الجماعية. وكان الحال كذلك حتى مجيء كافكا إلى الساحة -أو وقت ظهور أعماله - وبدأت وقتها الكتابة الحديثة تدريجيًّا بتحرير التجربة الفردية.

كما تكمنُ إحدى سلبيات سَردية السببية الكلية في الطريقة التي تقمع بها احتمالات وحوادث الحياة الاعتيادية. تُصرُّ السببية الكلية أنه يتوجَّب أن يكون هنالك سببٌ لكلِّ نتيجة، وأنْ يكونَ لكلِّ نتيجة ظرفٌ، أي أن يكون لكلِّ شيءٍ أصلٌ ووجهةٌ. إنَّ كلمات وتصرفات وأقدار شخصياتٍ مثل آنا كارنينا وكاتيوشا ماسلوفا، ورروديون راسكولينكوف، وأوجيني غراندي، والأب غوريو، وإيما رووولت جميعها مُحددَّةٌ وغيرُ متأثِّرة بالصُّدف والاحتمالاتِ والأحداث الاعتيادية. حتَّى لو وُجد عُنصر الصدفة، فإنَّه سيظلُّ مُضمنًا في نظام ضرورةٍ واسعٍ وممتدٍّ. وضمن هذا النظام السلطوي من السببية الكلية حيث أن كل شيء مُحدد مُسبقًا بعزم وإصرار، سيكون من الاستحالة على جوزيف ك في رواية كافكا (القلعة) أن يستيقظ ذات صباح ليجدَ نفسه في مأزقٍ غريب بالرغم من عدم اقترافه لأيِّ خطأ. في أدب السببية الكلية، سيكون من غير المنطقي تمامًا أن يمشي أحدهم تحت سماءٍ صافية وفجأةً يُلاقي حتفه بضربةٍ على رأسه من صخرةٍ ظهرت من العدم. ولكن في العالم الواقعي، الناس ليسوا عناصرَ في سُلطة السببية، بل

بالأحرى في سلطة الصدفة، تمامًا كما تحدد مصير جوزيف ك بدافعٍ من الصدفة وليس بدافعٍ من السببية.

أحد الفروق الأساسية بين سردية السببية المنعدمة والسببية الكلية -وأحد أكبر قيود السببية الكلية - تتمحور حول تناول الأدب لمنطقية وشرعية الاحتمالات الطارئة إلى جانب الطلب على الاحتمالات الطارئة نفسها، وأيضًا سيطرتها على الضروريات داخل القصة. فبينما ترى السببية الكلية بأنه من غير المنطقي أن يُلاقي أحدهم حتفه وهو يمشي في الطريق فجأةً بسبب صخرةً تظهر من العدم لتصيب رأسه وتودي بحياته، هذا النَّوع من تطوُّر الأحداث قد يحمل مغزىً أكثر ابتكارًا وتعقيدًا وعُمقًا في أسلوب السببية المنعدمة. فمن خلال الكشف عن هذه الاحتمالات الطارئة ومنحها قيمةً إنسانيةً وأدبيةً، ما تسعى السَّببية المنعدمةُ إلى تحقيقهِ هو بالضَّبط ما لا تستطيع السببية الكلية إدراكه واستيعابه، أو تحاول عمدًا إخفاءه. وفي ضوء هذين النَّوعين من القيود، توجَّه أدبُ القرن العشرين إلى بدايةٍ جديدة. وبالأخص، بعدَ أن أصبحت السببية المنعدمة محطَّ الأضواء وبدأت في الانتشار بشكلٍ مُفاجئ، نتجَ عن ذلك موكبٌ طويل من الفلاسفة والشُّعراء والكُتَّاب المسرحيين والروائيين ممَّن يقدِّسون أعمال كافكا. استخدم روائيون مشهورون مثل كامو وبورخيس وكالفينو وفيليب روث ونابوكوف وماركيز كتاباتهم للتعبير عن فهمهم لنصوص كافكا (على نقيض حياته وبيئه)، إلى جانب معاناتهم وتكميلاتهم الشخصية لقيود السببية الكلية. في أعمال هؤلاء الكُتَّاب، انبثقَ عن تركيزهم على التجربة الفردية والاحتمالات الطارئة التي يخوضها البشر ضمن التجربة الجماعية تحوُّل دقيق وجديد وغير مألوف من السببية في هذه القصص، ما فتحَ الباب على مصراعيه لنظام جديدٍ من السببية.

وبهذه الطَّريقة ظهرَ نوعٌ جديدٌ أيضًا من أدب الخيال يحملُ تأثيراتٍ جمالية مختلفة تمامًا، وتمامًا مثل السببية المنعدمة، لاقى نجاحًا منقطع النظير.

السببية الجزئية

١. السببية الجزئية

حينما كتب غابرييل غارسيا ماركيز روايته (مئة عام من العزلة) لم يتوقَّع بأنه سيصبحُ على إثرها نجمًا عالميًّا، كلُّ ما كان يعتقده ويتمناه هو أن تستطيع دار النشر المحلية التي تعاقد معها من بيع خمسة آلاف نسخة على الأقل من الرواية وسيكون ذلك جيدًا. وبالتأكيد لم يتوقع بأن روايته ستكون فيما بعد عنوانًا لمصطلح «الواقعية السحرية» حول العالم، وسينتشر هذا المصطلح كما تنثر الريح الحبوب في كل مكانٍ واتجاه. في ستينات القرن الماضي، بدأ أدب أمريكا اللاتينية من جذب انتباه العالم باعتباره قادمًا من تلك المنطقة «المُعجزة»، إلى جانب رواية ماركيز (مئة عام من العزلة) فقد شهد هذا الازدهار أعمالاً أخرى من بينها رواية فوينتيس (موت أرتيميو كروز)، ورواية يوسا (زمن البطل)، ورواية خوليو كورتاثر (الحجلة)، ولكن إلى اليوم لا يزال الناس يتحدثون عن رائعة ماركيز (مئة عام من العزلة). هذا هو الأدب، والأدب هو نوعٌ من التاريخ أيضًا، إلاَّ أن التاريخ في الأدب ليس نوعًا واحدًا فحسب. يودُّ التاريخ دومًا أن يُخلِّد الانتصارات على حساب أولئك الذين عانوا المصاعب والفشل في ذات الطريق، وبالرغم من أن النتيجة قاسيةً نوعًا ما، إلا أنها حتمية، على الأقل هكذا هو حال الأدب والتاريخ في الصين.

قبل ثلاثة عقود من الآن، كانت رواية (مئة عام من العزلة) تلاقي رواجًا هائلاً في الصين كرواج أغاني مايكل جاكسون، وإذا ما قرأت الرواية وفشلت في مناقشة واقعية ماركيز السحرية فإن ذلك يشابه الدخول إلى قاعة السينما دون شراء تذاكر. وحتى اليوم، بعد أن شاعت توجهات أدبية أخرى في القرن العشرين ومن ثم اختفت من الأفق، تبقى (مئة عام من العزلة) عملاً ذائع الصيت بشكلٍ كبير. إذا ما عاملنا الرواية كدليل على فهمنا للأدب أو فهمنا لمفهوم أدبي معيَّنٍ، فيمكننا أن نبدأ أولاً بسؤال أنفسنا ما هو الشيء الذي يخطر بالبال حينما نفكر بالرواية أو بالواقعية السحرية. مثلاً، بعضًا من الأحداث غير المعقولة التي تتضمنها الرواية والتي لا تزال مثارَ النقاش حتَّى اليوم:

١. ولادةُ طفل بذيل خنزير.

٢. فتاة تكبر معها عادة أكل التراب مع اللَّيمون من جدران منزلها.

٣. لا يستطيع الناس التخلص من النباتات المتسلقة.

٤. ينسى الناس بشكل جماعيٍّ أحداثًا هامة.

٥. ينبت من ضرس مزيف لأحد الشخصيات نبات مائي بأزهار صُفْرٍ.

٦. يُصاب أحد الشخصيات بالجنون وينتهي به المطاف مربوطًا بجذع شجرة كستناء لسنوات.

٧. طيران مهد الأطفال بشكلٍ مستمر.

٨. تقوم إحدى الشخصيات بوضع يدها على فحم مشتعل ومن ثم تربط يدها المصابة بضمادةٍ سوداء.

حتى بعدما ننتهي من قراءة الرواية، تبقى هذه الأحداث الغرائبية والغامضة والسحرية راسخةً بالذاكرة. وبالرغم من أننا لا نستطيع أن نقول عن هذه الأحداث بأنها أمثلة عن الواقعية السحرية، إلا أننا نستطيع على الأقل أن نقول بأنها تمنحنا انطباعًا عنها. فمثل شخصٍ يمشي في طريقٍ يبدو مألوفًا ويبدأ بملاحظة بعض الفروقات بين هذا الطريق والطريق الذي يسلكه كلَّ يوم، بنفس الطريقة فإنه لا يمكننا أن نقول بأن هذه الأحداث لا مثيل لها أبدًا في الأدب، إلا أنها ببساطة لم يسبق وأن اجتمعت بهذه الكثافة في عملٍ أدبيٍّ واحد. في الواقع، يمكننا القول بأنَّ هذه الأحداث الغريبة هي بالتحديد سببُ عظمة الرواية ونجاحها.

ولكن المشكلة التي لم يلتفت إليها القُرَّاء إلى الآن، وبالتالي لم يسعوا إلى فهمها، هي أن جميع الأحداث المذكورة في القائمة أعلاه -والتي ليست حصرًا على رواية (مئة عام من العزلة) بمفردها ولكنها تتخلل أيضًا الفراغات بين أسطُر الرواية - هي أحداثٌ مستحيلة الوقوع. وبالرغم من أنَّ ماركيز قد استخدم هذا النوع من «الاستحالة» لخلق روايته، فإنَّنا نحن القُرَّاء لم نتحقَّق بعدُ من الاستحالة السببية للأحداث، ولا عدم اكتمالها، ولا عدم تكافؤها.

بكلماتٍ أخرى، إنَّ الرواية ليست مبنية على نوع السببية الكلية الذي نجده في الواقعية التقليدية، ومع ذلك، وبدلاً من السَّعي وراء تحقيقٍ كامل في منطقية القصص والأحداث والشخصيات التي تتجاوز مفهوم السببية الكلية حول ماهية «الممكن والمعقول»، فإنَّنا ببساطةٍ نتجاوبُ معها بابتسامةِ العارفين. لن يسأل أيُّ قارئ أو ناقد أسئلةً من قبيل: كيف يمكن لطفل أن يُولد بذيل خنزير؟ ما السبب الأساسي لوجود الذيل؟ ما نوع المسبب الذي قد يقود إلى نتيجةٍ من هذا النوع؟ هل لهذه النتيجة ظرف مُمكِّن؟ وإذا كان الأمر كذلك، فهل ذلك منطقي أو منصف؟ هل العلاقة بين السبب والنتيجة تعادل العلاقة بين نصفِ رطلٍ وثماني أواقٍ؟ بمعنىً آخر، لِمَ قدرتنا على تحمُّل وتقبُّل منطق ماركيز السببي أكبر من تقَبُّلنا وتحمُّلنا لمنطق كافكا؟

خذ كمثال الفقرتين الافتتاحيتين التاليتين لكافكا وماركيز واللّتينِ تعدان من أعظم ما أبدع الكاتبان. كما ذكرنا سابقًا، تبدأ نوفيلا (التَّحوُّل) بالوصف التالي:

«استيقظ غريغور سامسا ذات صباح بعد أحلام مزعجة، فوجد نفسه قد تحوَّل في فراشه إلى حشرة هائلة الحجم. كان مستلقيًا على ظهره الجامد الذي كان مقسمًا إلى أجزاء صلبة تشبه الدروع وعندما رفع رأسه قليلاً أمكنه أن يرى الجثة المقببة بنية اللون مقسمة إلى فصوص جامدة مستديرة. لم يكن غطاء الفراش مستقرًا فوقها بعد، في وضعه السابق بل لقد كان على وشك أن ينزلق تمامًا من فوقها. وكانت سيقانه العديدة التي تبدو رفيعة على نحو بائس، بالنسبة لبقية جسمه تبدو مسننة أمام عينيه بصورة منفردة». [كافكا، التَّحوُّل، ص ١١، تر: الدسوقي فهمي، الهيئة العامة لقصور الثقافة].

بينما تضمُّ الفقرة الافتتاحية لرواية (مئة عام من العزلة) الوصف التالي:

«في شهر آذار من كل عام، كانت أسرة غجر ذوي أسمال، تنصب خيمتها قريبًا من القرية وتدعو، بدوي أبواق وطبول صاخبة، إلى التعرَّف على الاختراعات الجديدة. جاءت أولاً بالمغنطيس، وقام غجري مربوع، له لحية كثة ويدا عصفور دوري، قدَّم نفسه باسم ميلكيادس، بعرض عام صاخب، لما أسماه أعجوبة علماء الخيمياء المقدونيين الثامنة. مضى من بيت إلى بيت، وهو يجر سبيكتين معدنيتين، فاستولى الذعر على الجميع حين رأوا القدور والطسوت والكماشات والمواقد تتساقط من أماكنها، والأخشاب تطقطق لأن المسامير والبراغي رحات تتململ، لتنتزع نفسها من الخشب. بل إن الأشياء المفقودة منذ زمن بعيد، بدأت تظهر حيث بحثوا عنها طويلاً من قبلُ، وراحت تتجرجر منقادةً في حشد مضطرب، وراء حديدتي ميلكيادس السحريتين». [ماركيز، مئة عام من العزلة، ص٧، تر: صالح علماني، دار المدى للثقافة والنشر].

وبغض النظر عمَّا إذا كنا نقارن بين الفقرتين بشكلٍ مباشر، أو نسترجع ردة فعلنا الأولى حينما قرأنا العملين لأول مرة، أو نفكر ببساطة كيف نتذكر هذين العملين الآن - علينا أن نعترف بأنه بالرغم من أننا قد نشكك في معقولية تحوُّل غريغور سامسا إلى حشرة بين ليلةٍ وضحاها، إلاَّ أننا وبكلِّ تأكيد لمْ يخطر ببالنا أن نشكك في قدرة ميلكيادس على تحريك وجذب القدور والأواني والملاقط والأوعية النحاسية في كل بيت بجر زوجين من المغناطيس. العمل الأول لا يمنح القارئ حسًّا بالمعقولية، بينما يبدو العمل الثاني معقولاً ببراعة.

بمعنىً آخرَ، ينطلق العملُ الأول ويتطوَّر من مساحة اللاَّمعقول، بينما ينطلق العمل الأول ويتطوَّر من مساحة المعقول.

في الحالة الأولى، لا يحتاج العمل للإقرار بوجود القارئ، بمعنى أنَّ بإمكانه التحرر من السببية التَّامة والسماح للقصة والشخصيات بالانبثاق من نقطة

السببية المنعدمة. أمَّا في الحالة الثانية، نجد بأن هنالك نوعًا من السببية ولكنها ليست بالكلية ولا بالمنعدمة. هذا النوع الجديد من السببية أكبر من (أو أقل من) الاكتمال والتكافؤ الذي تتميَّز به السببية الكلية - بسبب العلاقة السببية المعقولة بين المغناطيس والحديد، لن يراود القُرَّاء الكثيرُ من الشَّكِّ حول هذا السيناريو المُتخَيَّل بانجذاب المواد النحاسية والحديدية المفقودة فجأةً إلى عمودٍ مغناطيسيٍّ حينما يمرُّ بينها. وقد يستوعب القُرَّاءُ بوعي أنَّ قوة المغناطيس لا يمكن أن تجعل المسامير في قطع الأثاث تحاول بصخبٍ أن تنفصل عن الخشب. وبغضِّ النظر عمَّا إذا كان السَّبب أقلَّ أو أكبرَ من النتيجة، أو إذا ما كانت النتيجةُ أقلَّ أو أكبرَ من السبب، وحتى لو لم يوجد تكافؤٌ في الحجم أو الوزن أو المقدار أو الطاقة بين المغناطيس والمواد الحديدية، فإنَّ العلاقةَ المنطقية بينها سيفهمها القارئ بلا شك. ومَرَدُّ ذلكَ أن السبب والنتيجة تجمعهما علاقة ليست بالسببية الكلية ولا هي السببية المنعدمة، بل تجمعهما علاقةٌ نُطلق عليها اسم السببية الجزئية.

نستخدم السببية الجزئية لنصف نوع العلاقة المبنية أساسًا على مبدأ عدم التكافؤ، وهي أقل من السببية الكلية ولكنها أكبر من السببية المنعدمة، وهي تروح جيئةً وذهابًا بين النوعين. وهذه السببية الجزئية هي بالتحديد السببية الجديدة -أو السببية المُحتملة - التي أورثَها ماركيز للعالم.

٢. موقف السببية الجزئية الأول

تُنظِّم السببية الكلية في الواقعية وتبني حبكة القصة وحبكاتها الفرعية وشخصياتها وفي نفس الوقت تطوِّر من مسار العمل الأدبي واتجاهه، وهذا هو أحد أنواع «الاحتمالات الضرورية»، والضرورة هي أعلى معيار للتواصل بين هذه العناصر المختلفة. بينما ترفض السببية المنعدمة هذا النوع من الضرورة، ويعتبر إسهامها في العمل الأدبي سببية «غير ممكنة». ومع ذلك، اكتشف ماركيز نوعٌ من «الإمكانية المُحتملة» التي تعتبر وسيطًا بين «الممكن» و«غير الممكن». على الكاتب أن يكون حازمًا في انتهاجه للسببية في أدب الخيال، وسواءً كان يسعى لتطويع عمله للسببية الكلية أو السببية المنعدمة، فإن موقفه فيما يخص أسلوب كتابة العلاقات السببية يجب أن يكون واضحًا بنفس الطريقة.

«كل العائلات السعيدة تتشابه لكن لكل عائلة تعسة طريقتها الخاصة في التعاسة». بعد أن يطرح تولستوي نظريته هذه في مقدمة (آنا كارنينا)، يبدأ في الإسهاب لإثبات صحتها شارحًا لنا لِمَ بعض العائلات سعيدة وبعضها تعسة. في نطاق السببية الكلية، يضطر الكاتب دائمًا إلى بذل جهود كبيرة لإظهار الأساس الذي شُيِّدَتْ عليه خاتمةُ العمل الأدبي بشكلٍ قاطع لا يقبل الشك، وعلى امتداد

العمل الأدبي، سيحافظ على هذا الموقف المخْلص تُجاه الضرورة السببية وبالتالي مثبتًا بذلك صحتها ومشروعيتها. على سبيل المثال، تمثِّل شخصية أوجيني غراندي المخادعة والطمَّاعة والبخيلة في رواية بلزاك التي تحمل ذات الاسم، نموذجًا للشخصية الرئيسية من هذا القبيل، ولا يدع لنا بلزاك مجالاً للتَّشكيك بأنَّ خطأً ما في السببية التي بنى عليها الرواية. جان فالجان في رواية هوغو (البؤساء) هو شخصية مذهلة، وكوازيمودو من رواية (أحدب نورتدام) شخصيةٌ أسطوريةٌ، ومع ذلك يظهر كلاهما كشخصيتْنِ منطقيتيْنِ، وموثوقتيْنِ تمامًا.

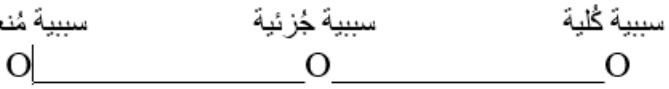
بينما في أعمال كافكا، نجد ذلك النوع من الشجاعة السَّاعية وراء انعدام السببية واللاَّمنطقية التي تشابه الطريقة الحذرة التي جعل فيها تولستوي آنا كارنينا فجأةً تتوقف عن حُب زوجها بعد ما لاحظت بأنَّ أذنيه قبيحتان. إنَّ العبثية التي تجعل ك غير قادرٍ على دخول القلعة، واعتقالاته المتكررة والتحقيقات في حقِّه لا يمكن شرحها وتفسيرها بالمنطق التقليدي بجمع ١ + ١. تمامًا كالتزام تولستوي التام بالسببية الكلية، تظهر لنا مقاومة كافكا وخيانته للمنطق موقفًا مميزًا ينمُّ عن التطرف إمَّا الكلُّ أو اللاَّشيءُ. وبالرغم من أن موقف كلٍّ كاتب تُجاه النتيجة النهائية في عمله الأدبي قد تبدو مختلفةً عن الآخر، فإن كلاهما كان له موقفه الصارم والحازم تجاه المنطق الذي يقوم عليه عمله الأدبي. ولكن بحلول عصر ماركيز، اختفى هذا الموقف الصارم وحلَّ محله موقف يتَّسم بالغموض. وكنتيجة، يتجوَّل هذا المنطق الماركيزي الذي يتسم بـ«الاحتمالية الممكنة» في فضاءٍ بين المنطق التولستوي «الممكن تمامًا» والمنطق الكافكوي «اللاَّممكن تمامًا».

على سبيل المثال، في رواية (مئة عام من العزلة) بعد أن أُردي خوسيه أركاديو الثاني قتيلاً، تدفَّق الدم من جرحه كالنهر وسار في الشوارع «وواصل في مسارٍ مستقيم على الأرصفة غير المتصلة، فنزل أدراجًا وصعد أطاريفَ، ومرَّ عرضًا من شارع الأتراك، وانعطف عند ناصية إلى اليمين، وعند أخرى على اليسار، ثم دار في زاوية قائمة قبالة بيت آل بوينديا». [ماركيز، مئة عام من العزلة، ص١٦٤، تر: صالح علماني، دار المدى للثقافة والنشر].

وهنا نجد بأنَّ «السبب» هو تدفُّق الدم، بينما «النتيجة» هي أن الدم لا يوجِّه مساره فقط في الاتجاه الصحيح، بل بإمكانه أيضًا أن يتسلق السلالم إلى أن يصل إلى منزل القتيل. ومن الجليِّ بأن النتيجة أكبر قدرًا بكثير من السبب الكامن وراءها، ولكن هنالك أيضًا العوامل الإضافية المرتبطة بالدم الجاري وثقافة الفلكلور المحلية حول «الروح التي تعود إلى البيت». وبالنسبة للطفل المولود بذيلِ خنزير، يُقال بأنه في المرحلة الأولية من التطوُّر والارتقاء، كان أسلافنا يولدون بأذيال. لسنواتٍ بعد موته كان ميلكيادس قادرًا على العودة إلى

غرفته في منزل بوينديا وأن يتحدث إلى الآخرين، بينما كان الكولونيل أوريليانو بوينديا يقضي كلَّ يوم من أيام حياته الأخيرة منعزلاً في غرفته يصنع سمكاتٍ ذهبيةٍ صغيرة باستخدام رقائق الذهب. تحفلُ رواية ماركيز بهذه العلاقات السببية «الممكنة وفي نفس الوقت غير الممكنة»، خالقةً بذلك معجزةً سِحرية. وهذه السببية مبنيَّةٌ على مزيجٍ من الثقافة التقليدية والواقع الأميركي/اللَّاتيني، ولكنَّ الحبكةَ مبنيةٌ على عناصرَ -إذا ما جئنا لنقارنها بواقعنا اليومي - نستطيع أن نقول بأنها مستحيلة تمامًا. هذه الحبكات في القصة والأحداث التي تدور حولها تتضمَّنُ عناصرَ لا توجد في الحياة الاعتيادية اليومية، ومع ذلك قد تحمل لمحاتٍ من «الواقع المطلق».

إن المنطق الأساسي الذي تستندُ عليه السببية الجزئية في الواقعية السِّحرية هو التطوُّر من سبب صغير (أو صغير جدًّا) إلى اتساع محدود (أو لامحدودٍ) نحو خاتمة ممكنة (أو غير ممكنة). لنبسط الأمر، إذا ما وضعنا السببية المنعدمة والسببية الجزئية والسببية الكلية على محور، ستكون العلاقات بينها كالتالي:



السَّببية الكلية والسَّببية المنعدمة مستقلَّتانِ، بينما السَّببية الجزئية مُتعلِّقةٌ بكلا النَّوعيْنِ. تتخذ السببية الكلية موقفًا ورِعًا ومُخلصًا، وستبذل جهودًا مضنية لحماية صحة وشرعية سببيتها، لدرجة أن تسهب بالطول والعرض لإثبات من أين جاءت هذه السببية؛ بل وحتى لدرجة إعادة رسم الطريق الـذي عبرته بطوله وعرضه. وعلى النقيض، فإنَّ السببية المنعدمة تُفصح فقط عن المكان الذي جاءت منه ولا تهتمُّ إذا ما كنتَ تصدقها أم لا - وبالتالي فإنَّها تترك لدى القُرَّاء شعورًا بالانعزال والبرودة. بينما ستخبرك السببية الجزئية بأنها قد جاءت من ذاك المكان البعيد، ولكن إنْ لم تصدِّقها، فإنها لن تعود أدراجها لترسمَ لك الطريق الذي جاءت منه كإثبات، بل ستبتسمُ لك بغموض، وستعطيك في المقابل ورقةً أو جذعًا التقطته من الطريق الذي سلكته كدليلٍ. وقد تبدو تلك الورقة أو ذاك الجذع مألوفًا أحيانًا، وفي أحيانٍ أخرى قد يبدو غيرَ مألوفٍ تمامًا، لدرجة أنك لن تعرف ما إذا كان هذا الدليل حقيقيًّا أم مجرَّدَ خدعةٍ.

إحدى الشخصيات في رواية (مئة عام من العزلة) تحبُّ أكل التراب، وبالرغم من أن القُرَّاء قد يشعرون بالارتياب من ذلك، فلابد وأنَّهم سمعوا -لمرة واحدة في حياتهم على الأقل - عن شخصٍ يأكل التراب بالفعل. تدَّعي الرواية أيضًا بأن أقوى مخلوق حي على وجه الأرض هو النَّباتات المُتسلِّقة، وحينما يحاول البشر محاربتها فإنهم حتمًا سيخسرون المعركة، وبالرغم من أنك سوف تنظر إلى هذا

الادِّعاء بريبة، إلاّ أنك أنت أيضًا كانت لديك تجربةٌ في قطْع نباتٍ مُتسلَق لتجده قد نما من جديد في اليوم التالي.

تستندُ السببية الجزئية على الواقع الذي تعرضه، ولكنَّها ليست أبدًا في معزل عن الحياة اليومية. حينما تعرض السببية الجزئية واقعها، فإنَّها لا تُبالغ في وصف ذلك الواقع، بل على العكس، ستحاول أن تقلِّل من حجمه. لن تكون وفيةً بشكلٍ كامل لذلك الواقع، أي لن تكون أبدًا مثل الكاميرا التي تلتقط الصورة الحقيقية للواقع أمامها. وكأنَّ على محور السَّببية، للسببية الجزئية بكرةً يتحكَّم بها الكاتب، وبهذه الطريقة، كلَّما بدأت السببية الجزئية في الاتجاه نحو السببية الكلية، لتصبحَ من نوع الواقع الذي نراه في الحياة اليومية، سُحِبَتْ بسُرعةٍ إلى الخلف باتجاه السببية المنعدمة، وكلَّما بدأت بالاتجاه نحو السببية المنعدمة، لتصبحَ شيئًا غيرَ ممكنٍ في الحياة الواقعية، سُحِبَتْ باتجاه السببية الكلية. يُمكننا بذلك أن نشبِّهَ السببيةَ الجزئية كالمراهق الواقف على لوح تزحلق نصفه حقيقيٌّ والنصف الآخر وهميٌّ، راقصًا بين براءة الشباب ونُضج البالغين. وبالنسبة للقارئ، لن يبدو وجه هذا المراهق كبيرًا في السن وحكيمًا، كما لن يبدو باردًا وبعيدًا. بل إنَّه يستمد القوة من كِلا الوجهين، مشكِّلاً بذلك وجهَهُ الخاصَّ به، بحيث يصبح دافئًا وطيبًا مليئًا بالمحبة الجامحة. وبالرغم من أننا لا نستطيع القول إنَّ السببية الجزئية معقولةٌ تمامًا وضروريةٌ، فكذلك لا يمكنُنا القول إنَّها غيرُ معقولةٍ أبدًا وغيرُ ممكنةٍ. بالتالي فإنَّ هذه الصفةَ الهُلاميةَ تمكَّنت من الفوز بإعجاب القُرَّاء والنُّقَّاد، الذي جاء نتيجةَ حبِّهم للسببية الكلية عندَ تولستوي، ونتيجةَ دهشتِهم من السببية المنعدمة عندَ كافكا، لتصبحَ مزيجًا من هذه المشاعر التي تشكِّلُ ردودَ أفعالهم من السببية الجزئية عندَ ماركيز.

٣. موقف السببية الجزئية الثاني

يُقال غالبًا إنَّ من يحب تولستوي وبلزاك وفلوبير، لن يتمكَّن، في أكثر الأحوال، من تقبُّل كافكا، والعكس صحيح، فإذا مجَّدَ أحدهم كافكا، لن يقوم، غالبًا، بمدْحِ كُتَّابِ الواقعيةِ السَّابقين. ورغمَ أنَّ فئةً من مُحبي أدب كافكا قد يمدحون أعمال مؤلفي الواقعية العُظماء آنفي الذكر، فإنَّ هذا المديحَ نتيجةُ احترامهم لهذه القامات الأدبية التاريخية أكثر من كونه إعجابًا بأعمالهم.

تكمن أعجوبة ماركيز في قدرته على لمِّ شمل هاتين الفئتين من القُرَّاء بجلْبِ هؤلاء الواقعيين العنيدين رفقةَ مُحبي كافكا المأخوذينَ بانعدام سببيته، ليتركَ كِلا الفريقين تحفظاته وكبرياءه ويستمتعَ بأعمال ماركيز الأسطوري. وبالنسبة للكُتَّاب والقُرَّاء، الصينيين بالأخص، فإنَّ هذا الإنجاز يُعدُّ مُدهشًا وعظيمًا ويُشبه بناء جسرٍ بين قمتيْ جبلين رائعتين، وكما أن لكلِّ قمَّةٍ منهما مناظرها الجميلة

التي تميِّزها قبل اكتمال بناء الجسر، فإنَّ السببية الكلية والسببية المنعدمة متناقضتان تمامًا، بحيث يرى كلُّ فريقٍ من مؤلفيها منظرًا مختلفًا تمامًا، من الواقع والعالم، عمَّا يراه الفريق الآخر، وبالتَّالي يخلق كلُّ فريق عوالمَ مختلفةً في أعماله الأدبية الواقعية. ولكن حينما طوَّر ماركيز السببية الجزئية، نجحَ في أن يمزج بين هذين الفهْمين المميزين للواقع والعالم، وبالتالي تمكَّن من الإبقاء على القُرَّاء المهتمين بالسَّببية المنعدمة وأن يجلب معهم كذلك القُرَّاءَ مُحبي السببية الكلية تحت سقفٍ واحد. ويقفُ قُرَّاءُ ماركيز في مكانٍ وسط، بين هذين الفريقين، بمعنى أنهم مُقبلون على قوة أدبه السحرية والغرائبية والجديدة والمميزة، وفي نفس الوقت قادرون على الاستمتاع بصيته الواسع. ويُعزى السبب في النجاح الواسع الذي حققه ماركيز -إلى جانب وضع السببية الجزئية كطريقٍ وسط بين السببية الكلية والسببية المنعدمة - إلى إعادته لنوع المجتمع والشخصيات المتأصلة في أدب القرن العشرين. وبفضله، كان أدب القرن العشرين قادرًا على التعافي من تقليلِ قيمة المجتمع والشَّخصيات.

وبينما ركَّز النقاشُ في الفترة التاريخية السَّابقة على تساؤل: «كيف تكتب»، فإنَّ التساؤل حول «ماذا تكتب» قد اعترته أيضًا تحوُّلاتٌ مهمة خلال تلك الفترة. يتَّسم تعامل السببية الكلية مع العالم والواقع بالحسم والتداخلية والتوسعية، وتكون أغلب الشخصيات الخيالية في العمل الأدبي مُستقاةً من شخصياتٍ مجتمعية، فالقصص تنبثق من تذبذب مضطرب بين العلاقات الاجتماعية والحياة الواقعية. فلم تكن شخصية آنا كارنينا ومشاعرها فحسب من قادتها لإلقاء نفسها أمام القطار، بل أيضًا تلك اللحظة التحوُّلية في روسيا القرن التاسع عشر، التي كانت تعيش فيها، حيث إنَّ «كل شيء في فوضى عارمة وآخذٌ بالتشكُّل». وبنفس الطريقة، رغم أنَّ قدر كاتيوشا ماسلوفا التراجيدي في رواية (البعث) كان بسبب طبيعتها القاتمة والمعقَّدة، إلاَّ أن المذْنبَ الحقيقيَّ هو واقع المجتمع الروسي الذي كانت تعيش فيه. في مقدمة كتابه (الملهاة الإنسانية)، كتبَ بلزاك بأن هدفه «أن يكمل عملاً يصف فرنسا في القرن التاسع عشر»، كما كان العنوان الفرعي الأصلي لرواية ستاندال (الأحمر والأسود) «وقائع من القرن التاسع عشر» والعنوان الفرعي الأصلي لرواية فلوبير (مدام بوفاري) كان «آداب محلية».

تتضمن جميع هذه الأعمال علاقةً حميمة بين أسلوب الكتابة المتَّسم بالسببية الكلية، وبين التناقضات التي ورثها هؤلاء الكُتَّاب من مجتمعاتهم. على سبيل المثال، بالرغم من أن إيما روولت في رواية (مدام بوفاري) هي امرأةً قروية من الأقاليم خارج العاصمة، وبالرغم من أن فلوبير يقدِّمُ لنا أوصافًا لمشاهد خارج باريس، إلاَّ أنه لا يهمل أن يصف لنا كيف التقت إيما حينما كانت في الدير بامرأةٍ عجوز كانت تنتمي إلى عائلة عريقة من النُّبلاء الذين دمَّرتهم الثورة الفرنسية، ولا ننسى بأن الخلفية التاريخية للرواية هي فرنسا خلال فترة حكم آل بوربون. في النهاية، لم يكتب فلوبير عن الأقاليم الفرنسية الخارجية فقط، بل أيضًا عن

أهم مكوّنات المجتمع آنذاك، وبهذه الطريقة قدَّمَ لنا عمله الأدبي تمثيلاً أكبر لواقع المجتمع الفرنسي والعالم وقتذاك.

في نهج الكتابة بالسببية الكلية، ولجعل التناقضات الاجتماعية أكثر عمقًا وتعقيدًا، على الكاتب أن ينتهج الاستيعاب العقلانيَّ، بحيث كلَّما استطاع أن يجعل الشخصيات أكثر عمقًا وشمولاً، أصبح العمل الأدبي أكثر تأثيرًا. أما في أسلوب الكتابة بالسببية المنعدمة فالنقيض تمامًا، إذْ لا يغدو من الأهمية بمكان الاعتماد على خلفية تاريخية قوية ليتطوَّر على إثْرها سير القصة والشخصيات، بل تصبح الشخصيات الاجتماعية بذلك أفردًا. كما نجد هذه الظاهرة ذاتها في تعامل هذه الأعمال مع الموت. مثلاً، في (آنا كارنينا)، يقود المجتمع الذي تعيش فيه بطلة القصة إلى أن تضع حدًّا لحياتها، بينما في قصة كافكا (الحُكم)، يقوم بطل القصة جورج بندمان بإلقاء نفسه في النهر فقط لأن والده قال له: «افهم هذا: أحكمُ عليك الآن بالموت غرقًا». بينما في نوفيلا (التَّحوُّل)، لم يزودنا كافكا بأي سبب وراء تحوُّل غريغور سامسا إلى حشرة، أو لِمَ قام والده بتصويب التفاحة على ظهره لينتهي به المطاف مقتولاً. في رواية (القلعة)، يهجر بطل القصة ك نوع البيئة المنزلية التي نشأ فيها جورج بندمان في قصة (الحُكم) ويتَّجه للعيش في قريةٍ تقعُ على سفح قلعةٍ ما. وبصرفِ النظر عمَّا إذا كانت هذه قريةً حقيقيةً أم خياليةً محضةً، فإنَّها بلا شك أكبر من بيئةٍ منزلية ومع ذلك لا ترقى لأن تكون ذلك النوع من البيئات الاجتماعية المُعقَّدة الذي نجده في روايات السببية الكلية. إنَّ لهذه القرية وجودٌ رمزي غامض، على النقيض من نوع الوجود الاجتماعي الذي نتوقع وجوده في أدب الخيال الواقعي. وأخيرًا وفي الوقت الذي نصل فيه إلى رواية (المُحاكمة)، يصبحُ هنالك توافقٌ معقدٌ بين مسار القصة والمجتمع، حيث يركِّز العمل بشكل أساسي على العلاقة بين مجتمعٍ مُعيِّن والقانون، والتي لا يمكن مقارنتها مع العلاقات الاجتماعية الشاملة التي نجدها في أعمال مؤلفي الواقعية العُظماء.

تلتزمُ السببية الكلية بالفعل في الغوص بتفاصيل العلاقات السببية بين المجتمع وحيوات الشخصيات، وأحد أهداف أعمال السببية الكلية هو رسم ونقد التعقيدات المجتمعية، وهو بالتحديد الهدف الذي لا تُلقي له السببية المنعدمة بالاً. تقطع السببية المنعدمة العلاقةَ المباشرة بين الشخصيات والمجتمع، ليصبحَ ارتباط العمل بخلفية تاريخية كُبرى رمزيًّا فقط، معتمدًا على خيال الكاتب ومرجعيته الخاصَّة. كما أن خلْق شخصياتٍ معقدة يصبح هدفًا آخرَ للسببية الكلية - بل هو السبب الأوحد من أعمال الواقعية في الأدب الحديث ما قبل السببية المنعدمة، حتى لو أصبحت بذلك القصص المُبسطة شاذَّةً وغريبةً وشخصياتها لا تعدو عن كونها رموزًا. ولذلك، فإنَّ القُرَّاء من محبي السببية الكلية، والذين ينظرون إلى السببية المنعدمة بمزيج من الفهم وعدمه، سيصبحونَ أكثر صمتًا وتحفظًا. وعلى العكس من ذلك، فإنَّ القُرَّاء الذين يدعمونَ الكتابة الحداثية، لن

يكون لديهم من خيار سِوى أن يعربوا عن احترامهم لهؤلاء الكَتَّاب العُظماء الذين انتهجوا تقليد السببية الكلية وأن ينظروا بازدراء نحو أولئك الكُتَّاب الذين لا يزالون مخلصينَ لأسلوب الكتابة هذا. كلٌّ من السببية الكلية والسببية المنعدمة تنتميانِ إلى معسكريْنِ بعضهما مستقل عن بعض. نجحَ أدب القرن التاسع عشر في تكوين شعبية كبيرة بين القُرَّاء الذين لم يتقَبَّلوا أسلوب السببية المنعدمة تمامًا، بنفس الطريقة التي قد يجدُ فيها امرؤٌ مسنٌّ صعوبةً في تقبُّلِ العالم الحديث وتغيراته. وفي الوقت الذي نجح فيه أدبُ القرن العشرين الحداثيُّ من تكوين شعبية كبيرة بين القُرَّاء، فإنَّ هؤلاء القُرَّاء لا ينكرون عظمة أدب القرن التاسع عشر، ولكنهم قد ينظرون إلى أسلوب الكتابة بالسببية الكلية بنوعٍ من الازدراء.

ولكنَّ ماركيز تمكَّن من قلب الموازين وحل هذه الإشكالية وأخيرًا. فالكُتَّاب والقُرَّاء من محبي السببية المنعدمة تمكنوا من تقدير تطويره للسببية المنعدمة، وأولئك من محبي السببية الكلية تمكنوا من تقدير إكماله مسيرة السببية الكلية بتطويرها وإعادة ابتكارها بطريقةٍ جديدة. إنَّ الطريقة التي وظَّفَ بها ماركيز أسلوب السببية الجزئية في رائعته (مئة عام من العزلة) تكشف عن موقفه تُجاه الواقع والتاريخ وتُنشئ نوعًا من العودة والخلاص. وبعكس توجُّه كُتاب التَّقليد الحداثيِّ، لم يركز ماركيز فقط على الشخصيات الفردية مقصيًا الخلفيات المجتمعية والتاريخية، بل اعتمدَ على قصص وشخصيات تحت مظلَّة الأدب لكنها أيضًا تنتمي إلى العالم الحقيقي.

في أسلوب السببية الكلية، تكون البيئة التاريخية والشخصيات الأدبية عادةً غنيةً ومُعقَّدة، بينما في أسلوب السببية المنعدمة تكون بسيطةً وواضحة، بالرغم من أن العوالم الداخلية لهذه الشخصيات تبقى غنيةً ومعقَّدة. أما في السببية الجزئية، تمكَّن ماركيز بشكلٍ فعَّال من دمج كلا النَّهْجين، فقد تخلَّف عن خيانة كافكا للسببية الكلية بنصف خطوة، ومن ثَمَّ أمسك بالسببية المنعدمة بيد وبالسببية الكلية بالأخرى، فجمعَ عناصر القصص والشخصيات والمجتمعات الحديثة التي أهملتْها السببية المنعدمة، وتمكَّن من إعادة دمْجها في أدبهِ.

بمعنىً آخرَ، وعلى النقيض من الكتَّاب الحداثيين بعد كافكا، أظهرَ ماركيز عاطفةً كبيرة واهتمامًا بالعلاقة بين القصص والشخصيات، إلى جانب الواقع الاجتماعي والتاريخي الذي عادةً ما يهتم به القُرَّاءُ. على سبيل المثال، تتعقَّبُ روايةُ (مئة عام من العزلة) التاريخ العجائبيَّ لسبعة أجيال من عائلة بوينديا، إلى جانب تاريخ بلدة ماكوندو الخيالية الممتد على مدى قرنٍ كامل من الزمن - من نشأتها وتطوُّرها وازدهارها إلى سقوطها المحتوم. بهذه الطريقة، تمكَّن ماركيز من وصف التطوُّر التاريخي الموازي لكولومبيا وكلِّ دول أمريكا اللاتينية. وحينما منحت الأكاديمية الملكية السُّويدية ماركيز جائزةَ نوبل للآداب، في عام ١٩٨٢م،

وصفته بأنه «يقودنا إلى ذلك المكان الغريب حيث تلتقي فيه الأسطورة بالواقع»، مشيرةً إلى الاستخدام الأمثل للسببية الجزئية في روايته (مئة عام من العزلة)، بينما تشيرُ كلمة «الواقع» إلى العودة الماركيزية للمجتمع والواقع متتبِّعًا اهتمامه العميق بتاريخ وراهِنِ أبناء جلدته.

يصعبُ الجزم ما إذا كانت جائزة نوبل هي التي منحتْ (مئة عام من العزلة) مكانتها العظيمة التي تحظى بها اليومَ، أم أن إنجاز ماركيز الأدبي هو الذي عزَّز من قيمة وسمعة الجائزة عالميًا. في كِلتا الحالتين، من الواضح أنَّه منذ لحظة فوز ماركيز بالجائزة، لم يعد أدب أمريكا اللاتينية موجَّهًا لقارَّته، أو حتى للعالم الغربي فقط. لقد أوقد نهجُ ماركيزَ هذا عقولَ المؤلِّفين والقُرَّاء ليدركوا بأنَّ التركيز على شخصيات الرواية كأفرادٍ هو فخٌّ مجيدٍ، بينما التركيز على مكانة هذه الشخصيات في مجتمعاتها اهتياجٌ لحظيٌّ متبوعٌ بصمتٍ يصمُّ الآذان. ولم يهمل كُتَّاب أمريكا اللاتينية المعاصرين لماركيز أمثال يوسا وفوينتيس وكورتاثر اهتمامهم بالتاريخ والواقع المحلي، بل نجحوا في توليف التجربة الأدبية للقرن التاسع عشر مع تلك التي في النصف الأول من القرن العشرين. وحتى لو لم يفكِّرْ هؤلاء الكُتَّابُ بشكلٍ واعٍ بهذا النهج، لابد أن الربَّ كان معهم داعمًا وممكنًا طوال الطريق. فلو لمْ يكتب ماركيز هذه الرواية عن قصة شعبِهِ على مدى قرنٍ كامل ولم يقدِّم لنا هذه الشخصيات الطافحةَ بالحياة، ولو ركَّزَ عمله فقط على عناصر عجائبية وغرائبية، هل كان ليحقِّقَ هذا المستوى من الشُّهرة والعَظَمة؟

٤. أساليب للسببية الجزئية

تركِّز رواياتُ السَّببيةِ الكُلية، بغضِّ النظر عن أهدافها، على محاولة إظهار الخلفيات التاريخية للشخصيات إلى جانب إظهار التناقضات المعقَّدة التي تميِّزُ العلاقةَ بين هذه الشخصيات ومجتمعاتها. ككاتب ينتهج السببية المنعدمة، يرفض كافكا نهجَ السببية الكلية هذا، فأعماله نتاج أدبي من الحيرة التي يقع ضحيتها الكاتب والشخصيات، ويضاعف أثر هذه الحيرة التشابك المجتمعي الكامن بدواخلها. إنَّ رغبتَنا في التعبير عن ارتباطنا وفهمِنا لأعمال كافكا الغامضة يقوِّضه ثقبُ المعنى الأسود للعمل، واستخدامُ الكاتب التجريديُّ للغة، والجذَّابُ في الوقت نفسِهِ، يمنحنا كقُرَّاء نظرةً افتراضية لثقبِ المعنى المجازيِّ هذا، ويجذبنا نحوَهُ. بهذه الطريقة، يدمج في أعماله الأدبية إداراكاتنا المتناقضة حول العلاقة بين الأفراد والمجتمع، وإذا ما وظَّف كافكا هذا الفهم بشكلٍ كافٍ في أعماله، سيؤكِّدُ بأن استيعابنا لهذه الأعمال عميقٌ بما فيه الكفاية.

فالواقعية هي الواقعية القابعة في عقلِ القارئ.

والحداثة هي الحداثة المجازية والميثولوجية في عقل القارئ.

كافكا، مثلاً، هو واحدٌ من الكُتَّاب الذين يمكن اعتبارهم مجازيينَ وميثولوجييَن بسهولةٍ، بينما في أعمال ماركيز المتسمة بالسببية الجزئية، يصبح للكاتب والتاريخ والبناء الواقعي وجودٌ أكثر مباشرةً ودقَّةً. واستخدم كلٌّ من بلزاك وفلوبير وهوغو وتورغينيف كتاباتهم لتطوير التناقضات بين الكُتَّاب والشخوص والمجتمعات، وبالتالي تصبح أعمالهم هي عبارة عن روايات القُرَّاء، بمعنى أن كلَّ ما على القارئ فعله هو أن يشعرَ بها ويختبرَها. وفي أغلب الأحيان لا يسمح هذا النهج للقارئ بأن يتبع نفس المسار الذي يمشي عليه الكاتب، بل يعتمد على اكتشافات القارئ نفسه. وهذا أحد الأسباب أيضًا التي تجعل قراءة أعمال كافكا أصعب وأكثر إرهاقًا من قراءة أعمال تولستوي. ومع ذلك، حينما نقرأ (مئة عام من العزلة)، فإنَّنا نشعر بالتقدير بطريقةٍ مريحة، وخاصة، للكيفية التي يتطوَّر بها الواقع التاريخي والاجتماعي عبر القصة وشخصياتها.

يُعتبر أدب ماركيز واقعيًّا، تحديدًا لأنه نتاج خيارات الكاتب وفلتراته، وتعكس هذه الخيارات والفلترة الطريقةَ التي يتناول بها الكاتبُ التاريخَ. حاول تولستوي استخدام منهجية السببية الكلية ليعكس وينتقد تاريخ التغيير الاجتماعي الروسي في القرن التاسع عشر، حيث كان «كل شيء رأسًا على عقب وآخذٌ في التشكُّل» بينما تتمثَّل طريقة كافكا في تناول مقومات عصره في التَّشكيك بالنفس وإظهار نوعٍ من الثقافة اليهودية بطريقة «منعدمة السببية». هذا التَّشكيك في النفس نتجَ عنه «انعدام السبب» وانعدام السبب هذا في أعماله يظهر تاريخ هذه الثقافة اليهودية بشكلٍ أكثرَ عُمقًا. وحينما واجهَ ماركيز العلاقة بين التاريخ والشخصيات وقصصها في (مئة عام من العزلة) كان التزامه بالواقعية ورفضه للحداثة يقودانِ طريقته.

وبينما تعكس الأعمال ذات السببية الكلية التزامًا بالتاريخ والواقع، فإنَّ كافكا في (التَّحوُّل) و(القلعة) و(المُحاكمة) يقلبُ الآية، ويتناول تاريخ الشخصيات بطريقة -إذا كانت لا تعتبر رفضًا تامًا - فإنَّها على الأقل، تنقل التركيز من الخلفية التاريخية إلى الثقافة اليهودية المحلية. استخدمَ كافكا الواقع اليهودي المحلي عِوضَ الخلفية التاريخية والعلاقات المُعقَّدة بين الأفراد والمجتمع التي عادةً ما يستخدمها الكُتَّاب في رواياتهم، مانحًا قُرَّاءه بالتالي انطباعًا بأنَّ الوصف التقليديَّ للمجتمع والتاريخ قد حُوِّلَ إلى بيئةٍ سردية دنيوية مقاومةٍ للمنطق. إذا ما أمِلَ قُرَّاءُ (التَّحوُّل) و(القلعة) بأنْ يختبروا التاريخ والمجتمع، كما هما في أدب القرن التاسع عشر، فإنَّهم بلا شكٍّ سيصابون بالإحباط. بينما قُرَّاء ماركيز لا يستطيعون أن يجدوا لا السببية الكلية الواقعية ولا السببية المنعدمة الحداثية. فهم غير قادرين على تقدير جهود تولستوي في إظهار ونقد الواقع الاجتماعي والتاريخ المحلي، وبنفس الطريقة غير قادرين على تقدير جهود كافكا في نقل التركيز عن الواقع التاريخي والاجتماعي إلى الثقافة اليهودية المحلية. وعِوضًا

عن ذلك، فإنَّ كلّ ما يجدونه في هذه الأعمال هو وصف أدبي لعلاقة اجتماعية مستترة.

لم يتجنبْ ماركيز إشراك تاريخ وواقع شعبِهِ في أعماله الأدبية، وبالتالي فإنَّ نهجه لا يختلف ولا يحيد عمَّا اعتدنا عليه في أدب الواقعية، ولكن الاختلاف الأساسي بين أعمال ماركيز والواقعية التقليدية هو أن ماركيز كثَّف شخصنة الموقف التاريخي - وهو موقفٌ «جزء سببي» دافعه الأساسي الجماليات الفردية. وعلى النقيض من ذلك، فحينما يتطرق الكُتَّاب الواقعيونَ للأدب والواقع الاجتماعي المعقد، فإنهم يسعون بشكلٍ حتمي نحو الاستكشاف والكشف والنقد. ولأنَّهم يستكشفون فإنَّهم يكشفون، ولأنهم يكشفون فهُم ينتقدون، ولأنهم ينتقدون، فإنَّهم يصبحون بذلك عظماء. بسبب نقْدِ هؤلاء الكُتَّاب، ستؤكد الأجيالُ المُستقبلية عظمتهم. بالتالي فإنَّ التاريخ والمجتمع، في روايات واقعية القرن التاسع عشر، يغدوانِ عناصرَ أهم من الشخصيات، ويحدِّدانِ مصائرَ وحياواتِ هذه الشخصيات. قد تحاول شخصيةٌ ما مقاومةَ المجتمع والتاريخ، ولكنْ لأنَّها «شخصية اجتماعية» حتمًا، فهي جزءٌ من المجتمع. وعلى العكس من ذلك، يُدخلُ ماركيز سببيتَهُ الجزئية في تطرُّقِهِ إلى التاريخ والمجتمع. في أعماله الأدبية، تنضمُّ الشخصيات إلى المجتمع والتاريخ ولن تُفلتَ بعدها من قبضة التاريخ المحلي. ومع ذلك، فإنَّ الخلفية التاريخية والاجتماعية ليستْ بأهم من الشخصيات، وتعتمدُ مصائرُ هذه الشخصيات على الأفراد المُساقين بالسببية الجزئية وليس على سببيةٍ اجتماعية مُعقَّدةٍ. إنَّ المجتمع هو «مجتمع الناس» ولكن النَّاسَ ليسوا بالضرورة «ناس المجتمع»، وهنا يكمن الاختلاف الأساسي بين الواقعية التقليدية وبين أدب ماركيز. ففي الأول، تتطوَّرُ الشخصيات من التاريخ الاجتماعي، بينما في الثاني يتطوَّر التاريخ والمجتمع من الشَّخصيات.

في رواية (مئة عام من العزلة)، لا يشارك الكولونيل أوريليانو بوينديا في الخلفية التاريخية والاجتماعية فقط، بل يساهم بشكل فعَّالٍ في تأسيس تاريخ بلدة ماكوندو المحلي. طَوال حياته، يطمح الكولونيل للاستحواذ على العالم، مُفجِّرًا اثنتينِ وثلاثين ثورةً في سبيل ذلك، كلها باءتْ بالفشل. ومع ذلك، فإن أفعال التمرُّدِ هذه ليست شبيهةً بأبطال أدب القرن التاسع عشر الذين يُعانون المشاقَّ من أجل أمتهم ومجتمعاتهم في سبيل الحرية والديمقراطية الحقَّة، بل هي نتاجُ رجولته الفخورة. لا يسعى الكولونيل من أجل خير مجتمعه، أو ليحظى بالسُّلطة التي تخوِّله التحكُّم بالعالم، بل إنَّ أفعاله وتصرفاته -مهما بدت فاتنةً ولا تُقهر - هي بكلِّ بساطة في سبيل إرضاء غروره الرُّجوليِّ المحض. من الناحية الواقعية، فإنَّ ذلك يُلغي أهمية الرواية التاريخية، ولكن من الناحية الجَمالية، فهو يُعلي قيمةَ جماليات شخصيات القصة ويُثريها (وبالتالي، يؤثر على الجانب التاريخي للشخصيات).

خذ في الاعتبار، مثلاً، هذا الوصف لعلاقة الكولونيل أوريليانو بوينديا بأخيهِ:

«بعد سنوات، عندما تفحص الكولونيل أوريليانو وثائق الملكية، اكتشف أن كل الأراضي التي يحيط بها البصر، ابتداءً من الرابية التي يقوم عليها فِناء بيته، حتى الأفق، مسجلةٌ باسم أخيه، بما في ذلك المقبرة، واكتشف أن أركاديو لم يستولِ، خلال حكمهِ الذي استمر أحد عشر شهرًا، على أموال الضرائب فحسب، وإنما كذلك على الأموال التي يتقاضاها من الأهالي لقاء الحقَّ بدفن موتاهم في أراضي خوسيه أركاديو». [ماركيز، مئة عام من العزلة، ص١٤٣، تر: صالح علماني، دار المدى للثقافة والنشر].

هذا أحدُ الأوصاف الاجتماعية ذات المغزى العميق في الرواية، يكشفُ لنا كيف أن قبيلة بوينديا، مثلها مثل المجتمع، قائمةٌ على مزيجٍ من السُّلطة والفساد. ولكن ماركيز قام عمدًا بتخفيف عنصر النقد الاجتماعي هذا، واستخدمَ عوضًا عنه وصفًا لطمع وجشع الأخ ليطوِّرَ شخصيات القصة. فالكاتب ليس مهتمًّا بهذا النوع من الوصف، كما أنه حتمًا لا يستخدمه ليمنحَ الخلفية الاجتماعية والتاريخية أهميةً عُظمى. تفوق أهمية الشخصيات في هذه الرواية أهمية المجتمع والتاريخ - وهذا بالتحديد هو الأسلوب الذي تنتهجه رواية (مئة عام من العزلة) في تطرُّقها للمجتمع والتاريخ. ونظرًا لتاريخ أميركا اللاَّتينية كقارَّةٍ مُستعمرَة لفترةٍ طويلةٍ من الزمن، تُعدُّ هذه نقطةَ تحوُّل هامةً جدًّا. إنَّ واقع القمع والاضطهاد الذي يعانيه الناسُ في ظلِّ الاستعمار حافلٌ بتاريخ من الدِّماء والدُّموع التي على الأدب الواقعي الالتفات لها والتحدُّث عنها، ولكن عبر قلم ماركيز، يبدو لنا هذا التاريخ بطريقةٍ شبه محجوبة، كما يظهر من الفقرة التالية:

«في أحد تلك الأيام، اصطحب أحد أخوة العقيد المنسي ماغنيفكو فيسبال، حفيدَه الذي في السابعة من عمره، لتناول شراب مرطب من عربات الساحة، ولأنَّ الطفل اصطدم، دون قصد، بعريف شرطة، فاندلق الشراب على بزته، فقد مزَّقه ذلك الهمجي بضرباتٍ المتشيتي، وقطع بضربة واحدة رأس الجد الذي حاولَ منعه. رأتِ البلدةُ كلَّها مرورَ القتيل مقطوع الرأس، حين حمله الرجال إلى بيته، والرأس الذي تدحرج، تحمله امرأةٌ من شَعره، والكيس الدامي الذي يضمُّ أشلاء الطفل». [ماركيز، مئة عام من العزلة، ص٢٩١، تر: صالح علماني، دار المدى للثقافة والنشر].

لا تعكس هذه الفقرة القمع الاستعماري بقدر ما توضِّح لنا الكيفية التي يستخدم بها الكاتب منظوره من السببية الجزئية ليُرينا التاريخ والواقع. بإمكاننا استنتاج تسلسليْنِ سببييْنِ في هذه الفقرة، الأول هو اندلاق شراب الطفل على الزي الرسمي للشرطي، ما يدفع الشرطي إلى تمزيقِهِ أشلاءً. والثاني هو قطع الشرطي لرأس الجد الذي حاول منعه من الاعتداء على حفيده، لتأتي امرأةٌ وتلتقط الرأس المقطوع من الشَّعر؛ وتسحبه بعيدًا. في الحالة الأولى نجد سببًا

يبدو ليس بذات الأهمية يقود إلى نتيجةٍ هائلة، بينما في الثاني نجد سببًا هائلاً يقود إلى نتيجةٍ عاديةٍ للغاية. لم يتجنب ماركيز التاريخ والواقع، ولكنه لمْ يجرِّبْ تحويلَ التناقضات الاجتماعية المُعقَّدة إلى علاقات اجتماعية مستترةٍ كما فعل كافكا، ولا أن يستخدمَ الجانب الأخلاقي ليكشفَ عن هذه التناقضات وينتقدها كما فعل كُتَّاب الواقعيةِ. وعوضًا عن ذلك، جاهدَ ليمحو المنظور الأخلاقيَّ من الواقع، مُخلِّفًا سردَه الخاص فحسب والعلاقات شبه السببية التي يتطرَّق بها إلى هذه الشخصيات المُبالغ فيها أحيانًا، أو المُقصاة أحيانًا، وتجاوبها مع التناقضات الاجتماعية.

تكمنُ العلاقة الجديدة بين الكاتب والتاريخ والواقع الاجتماعي التي قدَّمتها رواية (مئة عام من العزلة) لأدب القرن العشرين في طريقتها لجعل التاريخ والمجتمع يعودان لقصص منبثقةٍ من الأفراد، وبالتالي استعادة الخلفية المجتمعية، والتاريخية، التي اختفت من الأدب الكافكوي الحديث، وفي نفس الوقت تَجنُّب المكانةِ المُهيمنة التي حظيت بها سابقًا في أدب الواقعية. وبنفس الطريقة فإنَّ التاريخ والواقع الاجتماعي اُخْتِيرا وصُفِّيا بنهج السببية الجزئية، ونتيجةً ذلك فإنَّ الشخصيات الناتجة وحتى الشخصيات الثانوية جميعها مُدمجةٌ في السببية الجزئية لماركيز ونظرته للعالم. وتلك بدورها هي العلاقة الجديدة بين الكاتب والتاريخ والواقع الاجتماعي التي قدَّمتها رواية (مئة عام من العزلة) لأدب القرن العشرين.

٥. مصدر السببية الجزئية

لم يقتصر الانفجار العالمي في الكتابة بنهج السببية الجزئية بعد منتصف القرن العشرين على ماركيز وأميركا اللاَّتينية، فبعض الروايات مثل (كاتش-٢٢) لجوزيف هيلر، و(الطاعون) لكامو، و(قوس قزح الجاذبية) لتوماس بينشون، و(طبل الصفيح) لغونتر غراس، وأعمالاً أدبية لجيل البيت، جميعها احتوت على عناصر شِبه سببية، حتى أن رواية أوريل (١٩٨٤) استخدمت تقنيات من السببية الجزئية. والفرق الكامن بين تقنيات السببية الجزئية المُستخدمة في كلٍّ من هذه الأعمال تتعلَّق بكمية استخدام هذه التقنيات وتواترِها وكفاءتها؛ سواءً استُخدِمتْ بشكلٍ واعٍ أو لاوعٍ.

قطْعًا، فكَّر ماركيز مطوَّلاً بالكيفية التي سيطوِّر بها السببية الجزئية، ويعود الفضل إليه في تطوُّر وارتقاء السببية الجزئية من مجرَّد أسلوب كتابة إلى طريقةٍ لفهم العالم. حينما نتفحَّص العلاقة بين السببية الجزئية والسببية المنعدمة، سيتذكر العديد من القُرَّاء الدهشة والإثارة التي شَعروا بها لأول مرة حينما قرأوا أعمال كافكا، وقد وصف ماركيز ذلك بدقة في سيرته الشخصية

(العودة إلى الجذور) لمؤلفها داسو سالديبار. ومع ذلك، يصعب أن نجد في أعمال ماركيز استخدامًا صريحًا وجليًّا للسببية المنعدمة التي امتاز بها أدب كافكا. لِمَ ذلك؟ في كتاب (رائحة الجوافة) الذي يضمُّ مجموعةً من المحادثات بين ماركيز وصديقه، الكاتب الكولومبي بيلينيو أبوليو مندوزا، تحدَّث ماركيز عن علاقته بكافكا والمزاج الأدبي الذي يمثِّله كافكا:

- هل اكتشفت من خلال جدتك بأنك ستصبح روائيًّا؟

لا، بل من خلال كافكا الذي يسرد الأشياء بالطريقة ذاتها التي اعتادت عليها جدتي، ولكن بالألمانية. عندما قرأت له (التَّحوُّل) وأنا في السابعة عشرة من عمري، أدركت أنني سأصبح روائيًا. عندما رأيت كيف استطاع «غريغور سامسا» أن يستيقظ في صباح أحد الأيام وقد تحول إلى خنفساء ضخمة، قلت لنفسي... «لم أكن أعرف أنه بإمكانك أن تفعل ذلك، ولكن إذا كان ذلك بمقدورك، فإنني بالتأكيد سأهتم بالكتابة».

- لماذا أثارت اهتمامك بقوةٍ؟ هل كان ذلك بسبب حرية اختلاق أي شيء يعجبك؟

أدركتُ فجأة أن هناك أساليب أدبية غير الأساليب العقلانية والأكاديمية التي كنت قد تعرفت عليها في مناهج المرحلة الثانوية. كان ذلك بمثابة التخلص من حِزام العِفَّة. ومع مرور السنين، اكتشفت، مع ذلك، أنه لا يمكن اختلاق أو تصور كل ما تريد لأنك بذلك تخاطر بعدم قول الحقيقة، كما أن الأكاذيب أكثر خطورة في الأدب منها في الحياة العادية. وحتى عملية الاختلاق، التي تبدو اعتباطية بشكل كبير، لها قواعدها أيضًا. يمكن نزع ورقة التوت العقلانية بشرط عدم الوقوع في الفوضى واللاَّمعقول الشامل.

- في الفانتازيا؟

نعم، في الفانتازيا.

- أنت تمقت الفانتازيا، لماذا؟

لأنني أؤمن أن التخيُّل ما هو إلا أداة لبلورة الواقع، وأن الواقع دائما هو مصدر الخلْق، وهو الذي يبقى في نهاية الأمر. الفانتازيا بمعنى الاختلاق دون أية قواعد أو شروط على طريقة والت ديزني هي أكثر الأشياء تنفيرًا. [بيلينيو أبوليو مندوزا، رائحة الجوافة، ص٣٦، تر: فكري بكر محمود، أزمنة للنشر والتوزيع].

وهنا يتطرَّق ماركيز إلى ثلاث قضايا:

١. تأثير نوفيلا (التَّحوُّل) المُلهم عليه، كما يصفه مندوزا:

«عندما أنهى غابرييل دراسته الثانوية وبدأ دراسة القانون بالجامعة الأهلية في بوغوتا، استمر الشعر في الاستحواذ على معظم اهتمامه في الحياة... بدأ اهتمامه بالرواية في اللَّيلة التي قرأ فيها (التَّحوُّل) لكافكا. يتذكر ماركيز الآن كيف عاد إلى بيت الشباب البائس الذي كان يقيم فيه، وسطَ المدينة، وهو يتشبث بهذا الكتاب الذي اقترضه من صديق. خلعَ سُترته وحذاءه، واستلقى على الفراش، وفتح الكتاب وراح يقرأ: «حينما استيقظ غريغور سامسا ذات صباح بعد أحلام مضطربة، وجد نفسه وقد تحول إلى حشرة هائلة». أغلق غابرييل الكتاب وهو يرتعش، وقال مفكِّرًا: «يا إلهي، إن هذا ما أستطيع أن أفعله». وفي اليوم التالي كتب أول قصة قصيرة. ونسيَ كل شيء عن دراسته». [بيلينيو أبوليو مندوزا، رائحة الجوافة، ص٤٨، تر: فكري بكر محمود، أزمنة للنشر والتوزيع].

٢. مع الوقت، نضجَ فهْم ماركيز للكتابة وأدرك «بأنك لا تستطيع أن تخترع أو تتخيَّل كل ما تهوى» وبالتالي أصبح لديه نفورٌ حاد من الخيال المحض.

٣. إنَّ مصدر الخيال هو دائمًا الواقع، كما يقول ماركيز «على كل رواية أن تكون وصفًا شِعريًا للواقع».

إنَّنا بصددِ كاتبٍ عظيمٍ يُلهم آخرَ، بالرغم من أن الأخير بقيَ متشكِّكًا نوعًا ما في مُلهمِه. إنَّ الكاتب الذي لا يحترم إبداع الكاتب الآخر يعيش في نوعٍ من الجهالة، وأيضًا الكاتب الذي لا يُشكِّك في الكُتَّاب ممَّن سبقوه فإنَّه عديمُ الفائدة. نحن لا نعلم متى وتحت أية ظروف خلُصَ ماركيز إلى أن كتابة كافكا هي ببساطة نتاج خيالٍ محضٍ، ولا حاجة لنا بمعرفة ذلك، ولكن تشكيكه في السببية المنعدمة والعقلانية كان جليًّا: «بإمكانك رمي ورقة التين الخاصة بالعقلانية فقط في حال عدم انحدارك إلى مستوى الفوضى العارمة واللاعقلانية». إذا كان تصنيف ماركيز، هذا، للكتابة العقلانية كورقة تين وهمية لا يعكس نفوره من السببية المنعدمة، فإنَّه على الأقل دليل على كرهه للَّاعقلانية. ومع ذلك، في تراجعه عن السببية المنعدمة اللَّاعقلانية، لم يلجأ ماركيز إلى السببية الكلية المليئة بالعقلانية.

«لم يسبقْ لي أن قرأت أيًّا من أعمال تولستوي»، صرَّح ماركيز بلا تردُّد، ومع ذلك فقد أفصح ذات مرة بأن رواية (الحرب والسلم) هي أعظم رواية كُتبت على الإطلاق. ومع هذين التصريحين، لا يغدو من الصعب أن نستنتج بأن ماركيز قد طوَّر السببية الجزئية لأنه كان يملك نظرةً دونية للسببية الكلية التي امتازت بها أعمال تولستوي، وفي نفس الوقت لم يوافق على السببية المنعدمة التي امتازت بها أعمال كافكا. وبالرغم من أنه لم يحتضن السببية الكلية، إلاَّ أنه لم يتورَّع عن الإعلان بأن رواية (الحرب والسلم) هي أعظم رواية على الإطلاق. كما أنه كره الخيال المحض الذي امتاز به كافكا، إلاَّ أنه اعترف بأن السببية المنعدمة

التي انتهجها كافكا في أعماله الأدبية كانت مصدر إلهامٍ له. وبذلك، نستطيع القول بأن ماركيز توسَّطَ كافكا وتولستوي، حيث استطاع تجنُّب الخيال اللاَّعقلانيِّ في «استيقظ غريغور سامسا ذات صباحٍ بعد ليلةٍ من الكوابيس المزعجة»، بل وأيضًا منطق السببية الكلية التقليدي مثل اشمئزاز آنا كارنينا من الطريقة التي «تضغطُ بها أذنا زوجها على حافة قبعته». وهكذا، وُلدت السببية الجزئية، ليس فقط كأسلوب كتابة، بل أيضًا كمنهجٍ لفهم العالم من حولِنا.

٦. مصدر السببية الجزئية

ربما كره ماركيز خيال كافكا الفارغ، وفي حواراته مع مندوزا أعرب عن إعجابه بعدَّة مؤلفين مثل همنغواي، وفوكنر، وآرثر ريمبوند، وشُعراء العصر الذهبي في إسبانيا. بل في الواقع، اعترف بأنه كتب قصته القصيرة المُفضَّلة (قيلولة الثلاثاء) بعد قراءة (كناري لواحد) لهمنغواي. ولكن إذا ما نظرنا إلى أعمال ماركيز ككل من منطلق السببية الجزئية، فسنجد بأنَّ المصدر الأصلي لها هي السببية المنعدمة التي اصطنعها كافكا. خذ على سبيل المثال قصتين قصيرتين كتبهما ماركيز في بداياته وهما: (عينا كلبٍ أزرق) و(نابو الرجل الأسود الذي جعل الملائكة تنتظر). تحكي لنا القصة الأولى عن رجُلٍ يحلم دائمًا بامرأةٍ فُتِنَ بها لأنَّها تكتبُ له في كلِّ مكانٍ تذهب إليه العبارةَ نفسَها: «عينا كلبٍ أزرق». بينما تحكي القصة الثانية عن بطلٍ يُركل على جبهته أثناء تنظيفه لذيل حصان، ما يجعله مشلولاً لخمس عشرة سنة. وطَوال هذه السنوات الخمس عشرة، كانت تجلسُ بجانبه فتاةٌ بكماءُ ويستمعان إلى الفونوغراف، حتَّى جاء يوم من الأيام «بعد أن أغلقا الباب مجدَّدًا، سمعا التحرُّكات العسيرة مرةً أخرى... وفي الداخل، سمعا أصواتًا كأنها صوت لهاث حيوانٍ محبوس». هرع الرجل الأسود خارجًا من الغرفة كحيوانٍ مسعورٍ، وحينما رأته الفتاةُ البكماءُ التي اعتنتْ به لخمسة عشر عامًا صرختْ من غرفة المعيشة مُناديةً: «نابو! نابو!».

قِصَّتا الحبِّ هاتانِ تحتويان على عناصرَ من السببية المنعدمة أُستُلهِمَتْ من (التَّحوُّل). من هي تلك المرأة التي تظهر في أحلام الرجل وتكرر عبارة «عينا كلبٍ أزرق»؟ ولِمَ تظهر دومًا في أحلامه؟ وما معنى هذه العبارة «عينا كلبٍ أزرق»؟ لا يُجيب ماركيز على أيٍ من هذه الأسئلة، وهو طُعمٌ يمتاز به كافكا أيضًا في سرده المُهيمن. وبشكلٍ مشابهٍ، بعد أن أُصِيبَ نابو بركلة حصان على جبهته ظلَّ مشلولاً طَوال خمسة عشر عامًا بينما كانت تعتني به فتاةٌ بكماءُ. قضى نابو تلك الأعوام حبيسَ غُرفته كما كان حال غريغور سامسا بعد أن تحوَّلَ إلى حشرةٍ، والفرق الوحيد هنا هو أنه بعد تحوُّل سامسا إلى حشرةٍ، أخذت عائلته والآخرين في الابتعاد عنه، بينما كان لدى نابو تلك الفتاة البكماء لتعتني به في حالته المشابهة لحياة الحشرة بعد الحادثة الأليمة. ولكن هل حقًا بإمكان المرء

أن يبقى طريح الفراش في غرفته لخمسة عشر عامًا؟ من منظور السببية الكلية لابد وأن رائحةً كريهة كرائحة الجثث قد ملأت جوَّ الغرفة، بل وتخبرنا القصة بأن نابو بعد أن أفاقَ من غيبوبته كان يبدو مثل «ثورٍ معصوم العينين في غرفةٍ مليئةٍ بالحملان... وصل إلى الباحة الخلفية (لمْ يجدِ الإسطبلَ بعدُ) وبدأ بتخديش الأرضية كالثور الهائج بحيث أطاح بالمرآة أرضًا، ظانًا بأنه حينما يقوم بتخديش الأرض سيستطيع أن يشم رائحة بول الحصان مجددًا؛ حتَّى يصِلَ أخيرًا إلى باب الإسطبل».

بناءً على هاتين القِصَّتين، بإمكاننا أن نخلُصَ إلى أن المشكلة ليست في وجود اتصال وثيق بين المنطق العبثي الذي ينظر به ماركيز وكافكا إلى العالم، بل في أن هذا المنطق الذي ينظر به ماركيز، نحو العالم، هو في الواقع مُستعارٌ من السَّببية المنعدمة التي أنشأها كافكا. هاتانِ القِصَّتانِ ليستا بالضرورة من أفضل ما كتب ماركيز، ولكن، لولاهما لما تمكَّن ماركيز من كتابة أعمال لاحقة مثل (يوم بعد يوم السبت).

في قصة (يوم بعد يوم السبت) كتب ماركيز عن «الواقع العجائبي» لأميركا اللاَّتينية، حيث تدور القصة حول حادثة غريبة إذْ تنتحر مجموعة كبيرة من الطيور بطريقةٍ غامضة. إن واقعة انتحار سرب من الطيور مثل ظاهرة انتحار الحيتان، هي إحدى الصفات المرتبطة بالبشر، ولهذا السيناريو سببيته المنطقية الخاصة وضرورته. إنَّ هذا ليس حدثًا بلا مُبرر، مثل تحوُّل شخصٍ ما إلى حشرة، حيث المجال مفتوحٌ أمام القُرَّاء لتصديقه أو التشكيك فيه؛ بل هو نوعٌ جديد من السببية مختلفٌ عن السببية الكلية والسببية المنعدمة. انبثقتْ السَّببية الجزئية، في أدب ماركيز، بعد نجاح أعمالٍ من قبيل (يوم بعد يوم السبت) كالشَّمس السَّاطعة وسطَ الضبابِ؛ لتبلغَ ذُروة إشراقها مع رواية (مئة عام من العزلة).

ومن المثير للاهتمام أنه بالرغم من أن ماركيز قد تململ من «الخيال الفارغ» في أعمال كافكا (السببية المنعدمة)، إلا أنه أعرب بكل حماسة عن إعجابه بأعمال غراهام غرين قائلاً:

«نعم، لقد علَّمني غراهام غرين كيف أحل شفرة المناطق الاستوائية. إننا دائمًا ما نجد صعوبة بالغة في عزل العناصر الأساسية للتوصل إلى صيغة شِعرية من بيئة نعرفها جيدًا. إنَّ المشكلة الشائعة أنك لا تعرف من أين تبدأ رغم ما لديك من أشياء كثيرة تريد أن تقولها، وبالتالي لا تعرف شيئًا في نهاية المطاف. تلك كانت مشكلتي مع المناطق الاستوائية. كنت قد قرأت باهتمام بالغ لكريستوفر كولومبوس، بيغافيتا ومؤرخين آخرين من جُزرِ الهند الغربية مقدِّرًا رؤيتهم الأصيلة. كما قرأت أيضًا لسالغاري وكونراد وكُتَّاب أميركا اللاَّتينية في أوائل القرن العشرين، الذين كانوا ينظرون للأشياء بمنظار الحداثة، كما قرأتُ لآخرين أيضًا لكنني وجدتُ دائمًا أن هناك مسافة هائلة تفصل بين رؤاهم والواقع. البعضُ

منهم وقعَ في شَرَكِ تعداد الأشياء، ومن المفارقات أنه كلما طالت قائمة تعداد الأشياء كلما بدت رؤاهم أكثر محدودية. والآخرون -كما نعرف - وقعوا ضحية الإسراف في البلاغة. غراهام غرين حلَّ هذه المشكلة الأدبية بطريقة متماسكة - حيثُ ربطَ بين عناصر متباينة بطريقة منطقية داخلية، دقيقة وواقعية. بهذا الأسلوب تستطيع اختصار عالم المدارات الاستوائية الغامض إلى رائحة جوافة تالفة». [بيلينيو أبوليو مندوزا، رائحة الجوافة، ص٣٨، تر: فكري بكر محمود، أزمنة للنشر والتوزيع].

«كما أنه واحد من الكتاب الذين ساعدوني في استكناه المناطق الاستوائية - ساعدني في معرفة الواقع الأدبي وأنه ليس الواقع الفوتوغرافي ولكنه الواقع الذي يتم تركيبه وتأليفه وأن اكتشاف العناصر الأساسية لهذا التركيب هو أحد أسرار فن السرد القصصي. وحقق غراهام غرين ذلك بتفوق. تعلمت منه الأسرار. أعتقد أن ذلك ملحوظ للغاية في بعض كتبي خاصة (في ساعة نحس)». [بيلينيو أبوليو مندوزا، رائحة الجوافة، ص١٣٦، تر: فكري بكر محمود، أزمنة للنشر والتوزيع].

وبالنسبة للطريقة التي ساعدت بها أعمال غرين ماركيز على «تفكيك شفرة المناطق الاستوائية»، فإنَّ المثال الأكثر وضوحًا على ذلك هو رواية غرين الصادرة عام ١٩٤٠م (السلطة والمجد)، وهو العمل الوحيد من أعمال غرين الذي يذكره ماركيز بالاسم في (رائحة الجوافة).

وبكلِّ صراحة، فإننا دائمًا ما نتردد حينما نصف غرين بأنه كاتبٌ عظيم، إلاَّ أننا لا نتردد البتة في وصف ماركيز بذلك. إذا ما قارنا رواية غرين (السلطة والمجد) برواية ماركيز (في ساعة نحس)، بإمكاننا القول إنَّ الأولى تمنحنا إحساسًا عميقًا بغموض المناطق الاستوائية، بينما تمنحنا الثانية انطباعًا بالسببية الجزئية المنبثق من السببية الكُليَّة. على سبيل المثال، تحكي رواية (في ساعة نحس) عن منشورات غامضة تبدأ بالانتشار في قريةٍ مجهولة كاشفةً عن أشنع أسرار سُكَّان القرية، وتتسبب هذه المنشورات بالقلق في أوساط القرية بين عمدة البلدة والقاضي والقَسِّ من جهةٍ والقرويين أنفسِهم من جهة أخرى. وبنهاية الرواية، تطغى هذه المنشورات على حبكة الرواية وجوِّها العام وكلِّ شيء في البلدة بأكملِها. وبناءً على ذلك، فإنَّ هذه المنشورات تُشكِّل المناطق الاستوائية الغامضة، ولكن الأهم من ذلك، أنها تمثِّل نقطة التحوُّل من السببية المنعدمة إلى السببية الجزئية. ففي أي بلدةٍ كانت، تمثِّل الكتابات المجهولة نوعًا من الواقع الذي يخترقُ تفاصيلَ العلاقات التي تربط الناس بعضَهم ببعضٍ، ووجودَهم الفعليَّ. من الممكن أن تأتي من العدم ولكنها حتمًا شيءٌ معقول وموجودٌ في الحياة الواقعية، وليست شيئًا عبثيًّا لا يوجد على أرض الواقع منطلقًا من السببية المنعدمة. ومع ذلك تملك أيضًا عاملاً من السببية المنعدمة، لذلك فإنَّنا نستنتج

حينما قال ماركيز إنَّه استلهمَ رواية (في ساعة نحس) من رواية غرين (السلطة والمجد)، فإنَّ تأثره الحقيقيَّ كان بمنطق انعدام السببية. وقد يكون ذلك نوعًا من سوء الفهْم، أو أن ماركيز -مجدَّدًا ومن دون قصدٍ - قد اعترف بتأثير كافكا عليه، والسَّبب في قولي إنَّه فعل ذلك «من دون قصدٍ» هو أنَّ أعمال ماركيز تمنحُ أهميةً غير عادية للعلاقات شِبه السببية، ولكنه لمْ يناقش أبدًا بشكلٍ صريح العلاقة بين السببية الجزئية والسببية المنعدمة أو الكلية.

لم يناقش ماركيز مطلقًا آراءه حول السببية في رواياته، بذات الطريقة التي لا يُناقش فيها الجائعون حاجتهم الماسة للطعام. ومع ذلك، وبالرغم من أن الجوع هو شعورٌ متشابه ومشترك بين الجميع، فإنَّ البشر يختبرونه بطرقٍ لا تُعدُّ ولا تُحصى. في كتابة الأعمال الأدبية، على الكاتب أن يفكِّر مليًّا بالعلاقات السببية بين حادثةٍ وأخرى، ولكنْ -تحديدًا بسبب هذه التصورات حول ما يجب على الجميع فعله وما يجب على الجميع قوله - فإنَّنا قد نغفل عن النقطة عينها فلا نناقشها أو نفكِّر بها. وبالرغم من أن كافكا وماركيز لمْ يناقشا العلاقات السببية في الأدب بشكلٍ مباشر، لكنَّهما بدآ من هذه النقطة لخلْق نوع جديد من المنطق السببي: السببية المنعدمة والسببية الجزئية. وبهذه الطريقة، أصبحا رائديْ أدب القرن العشرين، بنفس الطريقة التي أصبح بها تولستوي وبلزاك رائديْ أدب القرن التاسع عشر. وكنتيجةٍ لذلك، لم يملك الكُتَّاب اللاَّحقونَ خيارًا سوى أن يتخبطوا بين السببية المنعدمة والكلية والجزئية، تمامًا كما أننا لا نملك من عوامل لزراعة النباتات سوى التربة والماء وأشعة الشمس، وعبر العمل الدؤوب، فإنَّنا سنغذِّي الأرض بالحُبِّ والحكمة، وفي المقابل ستمنحنا الثمارَ. ولكننا دائمًا ما ننسى بأنَّ هذه الأرض، على الرغم من أنها هنا لأجلنا ومن أجل خيرنا، فإنَّها سجننا المؤبَّد أيضًا - إنَّها المنزل المليءُ برائحة الجُثث المتعفِّنة، المنزلُ الذي كان «غريغور سامسا» والرجل الأسود «نابو» حبيسيْهِ.

السببية الداخلية

١. الحقيقة الخارجية والداخلية

تبدأ بذور القصة ومن ثم قد تنبت وتكبر، بوجود السببية الكلية والمنعدمة والجزئية التي تغذي القصة كالتربة والماء وأشعة الشمس، ومن ثم حياتها اللاحقة (أي التجربة) والإلهام (أي الشعور). وفصلاً بعد الآخر سيكون هنالك الكثير من الزراعة والحصاد والمحاصيل الوفيرة، والقحط كذلك. مواسمُ حصاد ومواسم جفاف، سنواتٌ خيِّرة وسنواتٌ عجاف، وقد تأتي سنينٌ بالفيضانات أو الجفاف ما يعني لا حصاد ولا ثِمار. وعبر ذلك كله، ينظر الكُتَّاب نحو السببية الكلية كسجنٍ افتراضي تُقيِّد فيه قوانين القصة أفكارهم وإبداعهم وتحدُّ من قدراتهم على تقدير الحياة. ويأتي منظر السببية المنعدمة ليحطِّمَ كلَّ تلك القيود التي سنَّتها السَّببية الكلية - حيثُ إنَّ كل سبب لا بدَّ وأن تنتج عنه نتيجةٌ متَّسقة وعلى القصة أن تلتزمَ بمسار مباشر منذ البداية وحتى النهاية. فعنصرا الضرورة والتكافؤ اللَّذيْنِ تمتازُ بهما السببية الكليَّة قد يفقدان معناهما في السببية المنعدمة، حيث من الممكن أن تنتجَ عن سببٍ من دون مُسبب نتيجةٌ ما، وهذه النتيجة لا تتطلب بالضرورة ظرفًا، وهذا الظرف لا يتطلب بالضرورة احتمالية (سبب) على القارئ أن يجربه ويختبره. إن القصص المستندة على نتائج دون أسباب تمنح القُرَّاء تقديرًا جَماليًا لم يسبق لهم اختباره أو معايشته. ومع ذلك، فإنَّ السببية المنعدمة في مبدأها تخون وثيقة الحقيقة التي أجمع عليها المؤلفونَ والقُرَّاء والنُّقَّاد عبر ألفيةٍ كاملةٍ من الزمان، جاعلةً القُرَّاء (ومن بينهم ماركيز نفسه) يشعرون بأن خيال كافكا المحضَ خيانةٌ لنوع الحياة والواقع الذي يعيشه، ويختبره الناس في الحقيقة. وبسبب ذلك نشأت السببية الجزئية وفي مظهرها كانت مقرونةً بمبادئ واقعية السببية الكلية ومتوافقةً مع الجَماليات التي تمتاز بها السببية المنعدمة. ومن هنا، نشأ لدينا «واقعٌ جديد» وجماليات أدبية جديدة، ما سَمح للأدب بأنْ يعود إلى مَسار المُحاكاة.

ومع مرور الوقت، وبعد نضج السببية المنعدمة والسببية الجزئية، أنشأ لنا الكُتَّاب والقُرَّاء والنُّقَّاد بشكل جماعي عبر قرنٍ من الزمن وثيقةً جديدةً للحقيقة في الأدب، ألا وهي مبدأ السببية الداخلية.

الحقيقة الداخلية هي حقيقة أرواح البشر وضمائرهم، أما الحقيقة الخارجية فهي حقيقة تصرفاتهم وأشيائهم الخارجية. وفي الواقع، كانت الأزمة الفعلية التي عانى منها أدب الحداثة في تناوله للحقيقة في القرن العشرين هي أزمة التطرُّق للحقيقة الداخلية. أما في أدب القرن التاسع عشر، فعلى النَّقيض، نجد

بأنَّ الأعمال الأدبية التي حققت نجاحًا ساحقًا كانت تتطرَّق بمجملها تقليديًّا للحقيقة الخارجية. في هذه الأعمال، كانت التحولات التي تمر بها الشخصيات في قرارة أنفسها وأرواحها مدفوعةً بـ (أو على الأقل مرتبطةً بـ) عناصر موجودة في العالم الخارجي بما فيها المجتمع والبيئة والآخرون. فعلى سبيل المثال، كانت شخصيتا آنا كارنينا وكاتيوشا ماسلوفا انعكاسًا مُصغَّرًا عن الحقبة الزمنية التي عاصرتاها، تمامًا كما مثَّل الأب غوريو وأوجيني غراندي وإيما روولت حقبهم الزمنية. وبدون هذه الحقب التاريخية والبيئة المُحيطة والناس الآخرين ما كان لهذه الشخصيات أن توجد. وحتى بالنسبة لهذه الشخصيات الرائعة، فحقيقتها تخترق تفاصيل حيواتهم وأرواحهم، متجاوزةً الحقيقة الدنيوية لتصلَ إلى عوالم الحقيقة الحيوية والحقيقة الروحية. ومع ذلك، فإنَّ العوامل التي تدفع الشخصيات لتصل إلى الحقيقة الروحية مصدرُها العالم الخارجي، بمعنى أن التغيرات الخارجية تمكِّن الأدبَ في الانطلاق من الحقيقة الخارجية نحو الحقيقة الداخلية.

في أدب القرن التاسع عشر، يمثِّل البطل راسكولنكوف الشخصية التي تملك أعمق حقيقة داخلية، فهو يملك حقيقة روح، وضمير شخصية أبدية، بالرغم من أن صراعه الروحي وخوفه واشمئزازه وكبرياءه وسمعته قد تكوَّنت جميعها نتيجةً للفقر والظلم الاجتماعييْنِ. إنَّ الطَّريقة التي عرض بها دوستويفسكي لنا شخصية راسكولنكوف ليست مستمدَّة بالأصل من روح الكاتب أو من إدراك البطل، بل هي مستمدة من الحقيقة الخارجية المتعلقة بالبطل - أي قرار راسكولنكوف لقتل ونهب صاحبة السكن. وهذه الجريمة في المقابل جاءت نتيجةَ الفقر المدقع الذي يعانيه راسكولنكوف، والمتمثل في عدم قدرته على دفع ديونه لصاحبة السكن. ففي النهاية، لكلِّ سببٍ نتيجة، والمُسبب هنا هو فتيلة الواقع المتمثلة في العالم الخارجي. بمعنىً آخر، السبب بالتحديد هو وجود عنصر خارجي (المجتمع) وعنصر داخلي (القلب والروح). ولهذا السبب فنحن نطلق على هذه العملية «من الخارج إلى الداخل» بمسمى الحقيقة الخارجية. إن هذا النوع من الكتابة هو عبارة عن سَبْرٍ لأغوار الواقع الخارجي، إذ تنبثق من الخارج إلى الداخل.

ولكن، من بعد كافكا، بدأ أدب القرن العشرين يتبع مَسارًا مغايرًا، فبدلاً من الانطلاق من الخارج إلى الدَّاخل، صار المسار من الداخل إلى الخارج. إذا ما نظرنا لتحوُّل غريغور سامسا إلى حشرة وعدم قدرة ك للولوج إلى القلعة كأنواع من الحقيقة الداخلية، فإننا سنلاحظ تباعًا بأن السبب الرئيسي المؤثر في شخصيات هذين العملين ليس خارجيًا مثل القوى التي حوَّلت راسكولنكوف إلى مجرم، بل هي منبثقة من حقيقة أعماق هذه الشخصيات ودواخلها.

تركَز الواقعية على ماديات العالم الموضوعي، بينما تركَز الحداثة على تبجيل العالم الشخصي.

وبينما تحوِّل الواقعية القصص من الخارج (المجتمع والبيئة) إلى الداخل (الرُّوح)، فإنَّ الحداثة تحوِّل القصص من الداخل إلى الخارج. وهنا يكمن الفرق الجوهري بين الكتابة التي تصبو نحو الحقيقة الخارجية وبين الكتابة التي تصبو نحو الحقيقة الداخلية. في كلٍ من (القلعة) و(المُحاكمة) تصبح العبثية البشرية والعالم مصدرًا لحقيقة القصة الداخلية وحبكتها وتصرفات شخصياتها. في ظاهرها، تتخذ هذه الأعمال مسارًا من الداخل إلى الخارج، ولكنها أيضًا تملك طبقاتٍ من الحقيقة الداخلية. على سبيل المثال، كلما كثرت معاناة ك لدخول القلعة، أصبحت محاولاته لدخولها أكثر صعوبةً، ويصبح التركيز الناتج عن ذلك على العبثية البشرية -والذي أُطلق عليه سابقًا التعبيرية - ذات أهميةٍ قصوى. ولغاية آخر صفحة في الكتاب يبقى السرد مركزًا على الحقيقة الخارجية المتمثلة في عدم قدرة ك على دخول القلعة -بينما في الواقع يُعنى العمل برمته بالحقيقة الداخلية - ما يمنحنا وصفًا أكبر للعبثية البشرية والعالم.

إذا أمكننا القول إنَّ أعمال كافكا تتسم، على مستوى الحقيقة الداخلية، بأهمية اسْتعارية ومجازية، متحديةً القرَّاء لتفكيك شفراتها عند محاولة فهم المغزى منها. إذن، في المقابل، تعتبر الروايات من فئة «تيار الوعي» هي التعبير الأمثل للوعي الفردي لدى الشخصيات الخيالية في الأدب - وبالتالي فهي تمثِّل أعلى درجات الكتابة عن الحقيقة الداخلية. على سبيل المثال، في روايتها (السيدة دالاوي)، يمتد سرد فرجينيا وولف إلى دواخل عقل بطلة القصة لدرجة أننا نشعر بوعي البطلة يتحرَّك مندفعًا كريحٍ في البرية، ونتيجةً لذلك يخترقُ زمنُ الشخصية النفسي الزمنَ الفعلي ليُصبحَ مرنًا بطريقةٍ استثنائية:

«كان الهواء في الصباح الباكر هناك نقيًا، هادئًا، أكثر سكونًا من هذا بالطبع، لكأنه خفقة الموج، كان باردًا وحادًّا ومع ذلك (بالنسبة لفتاة في الثامنة عشر كما كنتُ آنئذٍ) فإنه وقور، فكانت تحس، وقد وقفت عند النافذة المفتوحة، أن شيئًا ما فظيعًا على وشك الحدوث، كانت تتطلع إلى الأزهار، إلى الأشجار والدخان يتلوى من حولها وطيور الغدفان تعلو وتهبط، كانت تقف وتتطلع إلى أن قال بيترولش «تتأملين وأنت بين الخضروات؟» - هل كانت تلك هي الجملة - «إني أفضل الناس على القرنبيط» - هل كانت تلك هي الجملة؟ لابد أنه كان قد قالها على الإفطار ذات صباح حين خرجت إلى الشرفة - بيترولش!». [فرجينيا وولف، السيدة دالاوي، ص٧، تر: عطا عبدالوهاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر].

إنَّ هذا النوع من الوصف المُتشظي والحُر والعشوائي للأشخاص –مقصودًا كان أو غيرَ مقصودٍ - ليس مجرَّد إسهام أدبي إبداعي في أدب «تيار الوعي»، بل

هو أيضًا كما تقول وولف: «وسيلة لإظهار وإيصال هذه الروح المتذبذبة وغير المعروفة والحرَّة الطليقة، بانحرافاتها وتعقيداتها، مع مزيجٍ بسيطٍ من الغرابة والقشرة الخارجية المكوِّنة لها قدر الإمكان». وهذه الروح الداخلية هي بالتحديد البذرة الروحية للحقيقة الداخلية. ولكن يبقى علينا أن نقرَّ بأنه بعد وصول أدب تيار الوعي إلى هذه المكانة العالية في المرحلة التي بدأت فيها الفترة الإبداعية في بداياتِ أدب القرن العشرين بالتلاشي، وأصبحَ فيها بالتالي أكثر متانةً وواقعيةً واتجه نحو تشذيب «الروح الداخلية» عوضًا عن الحقيقة الداخلية في أدب كافكا، وفي خضم ذلك أدركنا بأننا فقدنا التجربة العادية والرائعة التي قدَّمتها لنا وولف والتي كانت على النَّقيض ممَّا اتجه إليه الأدباء «الماديون». ومن تعقيبها على رواية تولستوي بقولها: «من الصعب أن تجد تجربةً إنسانيَّة لم تتطرق إليها رواية (الحرب والسلم)»، ما يدل على إدراكها محدودية الأدب الذي يركِّز بصورةٍ حصرية على الرُّوح الداخلية.

أما اليومَ فتمثِّل روايات كافكا مثل (التَّحوُّل) و(القلعة)، إضافةً إلى كلاسيكيات أدب تيار الوعي مثل رواية (يوليسس) لجيمس جويس، و(البحث عن الزمن المفقود) لبروست، و(السيدة دالاواي) لفرجينيا وولف، القيمة الأدبية للحقيقة الداخلية. وبسبب ظهور هذا النوع من الحقيقة الداخلية، أصبحت قيود الحقيقة الخارجية في الروايات التقليدية أكثر جلاءً.

٢. السببية الداخلية

حينما يتَّخذُ أدب الخيال من الحقيقة الداخلية نهجًا -سواء أكانت هذه الحقيقةُ استعارية أم مجازية، مفصَّلةً أم مُحدَّدةً - فإنَّ تأثيرها على الأدب يصبحُ عميقًا وأصيلاً. وكقرَّاء، بإمكاننا أن نقدِّر ذلك بالرغم من البونِ الشَّاسع في الأفكار والتَّوجهات والأساليب المستخدمة التي تفصل بين أدب القرن العشرين الحداثي وبين أدب القرن التاسع عشر الواقعي، وثمَّة أيضًا الاختلاف الأساسي بين الكُتَّاب في منظورهم للواقع والعلاقات بين الأفراد والمجتمع. وهاتان الفئتان من الأدب تضمَّان مفاهيمَ وطرق عرض متباينة تمامًا فيما يتعلق بدمج العلاقة بين الحقيقة الداخلية للفرد والحقيقة الخارجية للمجتمع. وبعد أن بدأت الحقيقة الداخلية بالتجلِّي والظهور في الأدب الحديث، طوَّر بعضُ الأدباء نهج «السَّببية الداخلية» -بصرف النظر عمَّا إذا كانت هذه السببية الداخلية عبارة عن تجلٍّ صادق للحالة اللاَّواعية للقصص وشخصياتها، أو أنَّها مجرَّد وسيلةٍ لجعل العمل الأدبي أكثر جاذبيةً - ففي كلِّ الأحوال أصبحتِ السببية الداخلية بذلك واسعةَ الانتشار في هذه الفئة من الأدب المعتمد على عنصرِ المُبالغة.

يشيرُ مصطلح السببية الداخلية إلى نوعٍ من العلاقات المنطقية التي تختلفُ عن السببية الكُلية والجزئية والمنعدمة، فالسَّببية الداخليةُ تتضمَّن مجموعةً من الأسباب والنتائج التي تقود مَسار التغيُّرات التي تعتري شخوصَ وحبكة الرواية. فهي ليست بالسببية الكلية حيث أن كل العناصر متجذِّرة في العالم الخارجي (بما في ذلك المجتمع والبيئة والآخرون)، وليست بالسببية المنعدمة باستعاراتها المجازية الغامضة، وهي أقل من السببية الجزئية في علاقاتها السببية الغريبة التي تحوم في فضاءٍ بين السببية الكلية والمنعدمة. تنبني السببية الداخليةُ على حقيقة داخلية غير موجودة في الحياة الحقيقية، بل بالأحرى تكون على مستوى الروح، ومنها تتمخَّض التغيُّرات وتتفجَّر وتتمدَّد في القصص وشخوصها الأدبية. في أدب السببية الداخلية، تكون الحقيقةُ الداخلية هي المحركَ الذي يقود العملية السَّردية وهي المصدرَ الوحيد للتحوُّلات التي تعتملُ في أرواح الشخصيات. على سبيل المثال، في الجملة الافتتاحية الشهيرة في نوفيلا كافكا «استيقظ غريغور سامسا ذات صباح بعد ليلةٍ من الكوابيس المزعجة ليجد بأنه قد تحوّل إلى حشرة هائلة»، نجد بأن هذه الحقيقة الداخلية هي المصدر الذي تبدأ منه القصة بالتطوُّر والتشكُّل، وبعدها فقط بإمكان الشخصيات أن تتحدَّث وتتحرَّك.

إنَّ الحقيقةَ الدَّاخلية هي الظَّرف الأكثرُ أصالةً وبدائيةً في أدب الخيال وبدونه لما كان للسببية الداخلية من وجود. ويمثِّل الأدب المنبثق من هذا الأساس المتين للحقيقة الداخلية نتاجًا جماليًّا إبداعيًّا متأصلاً في السببية الداخلية. مثلاً، في رواية جوزيف هيلر (كاتش-٢٢)، نجد بأنَّ أقوال وتصرفات بطل الرواية، جوزيف يوساريان وأصحابه من الجنود، مُبالغٌ فيها وعبثيةٌ وساخرة. كلُّ ما تقوم به الشخصيات هو نسخة مُبالغٌ فيها مما يحدث في حياتنا الواقعية، ولكن من مبدأ العلاقة السببية «المنطقية»، فإنَّ العمل يستند على نفس المشاعر من الملل والخوف التي تُثيرها الحروب في كلِّ الناس. من منظور الواقع السيكولوجي المُشترك، يستطيعُ القُرَّاء تقبُّل هذه التصرفات العبثية من يوساريان وزملاءه الجنود -بغضِّ النظر عمَّا إذا كانت هذه الشخصيات في ساحة حرب أو البِقالة أو بيت دعارة أو جناح مستشفى. وكذلك الأعمال المرتبطة بجيل «بيت» والأدباء الذين يمتازون بالفكاهة السوداء، جميعها تُطوِّر وتدعمُ الحقيقة الداخلية المُشتركة في المجتمعات والسيكولوجية البشرية. فبدون هذا الأساس من الحقيقة الداخلية ستكون أعمالهم الأدبية بمثابة أبنيةٍ بأساسٍ ضعيف آيلةٍ للانهيار إذا ما قام أحدُ القُرَّاء أو النُّقَّاد بمجرد البصق عليها أو ركلها.

إنَّ القيمة الأدبية لرواية أورويل (مزرعة الحيوان) أعظمُ بكثيرٍ من قيمة روايته (١٩٨٤)، ولا يعني ذلك بالضرورة أن الرواية الأولى أفضل من اللاَّحقة، ولكن ببساطة الطريقة التي تعكس بها (مزرعة الحيوان) السلطة والفساد وطريقتها في اختراق الخوالج المشتركة للنفس البشرية عبر الحقيقة الداخلية تمنحها

أهميةً وبُعدًا خالدًا وكونيًا. هنالك العديد من الأعمال الأدبية بذات الصبغة الساخرة، مثل رواية هنري ميلر (مدار السرطان)، ورواية جاك كيرواك (على الطريق) وقصيدة أَلِن غينسبرغ (عواء)، وبالرغم من أن هذه الأعمال من منظور الحقيقة الخارجية تعد غير واقعية، كونها تحتوي على نتائج تفوق بكثيرٍ مسبباتها، فإنَّها من منظور الحقيقة الدَّاخلية تقدِّم التوازن المثالي بين السبب والنتيجة.

وقد انبثقت الحقيقة الداخلية كنتيجةٍ لحسٍّ بالبَلادة الذي سادَ بداياتِ القرن العشرين باندلاع الحربين العالميتين والثورات التقنية والاجتماعية. وبينما ركَّزَ بعض الأدباء أثناء تطويرهم للحقيقة الداخلية على الفرد (كما في أدب تيار الوعي)، ركَّز آخرون على العوامل المشتركة في العِرق البشري أو التجربة السيكولوجية المُشتركة. ولكن حينما تتحوَّل الحقيقة الداخلية إلى سببية داخلية في الأدب، تصبح تلك السببية الداخلية أسلوب كتابة جزئي وظرفي. وعلى النَّقيض من السببية المنعدمة والجزئية، لا تستطيع السببية الداخلية التحكُّم بالقصة أو تأسيس منظور أدبي عظيم من الممكن أن يكتسحَ العالم الأدبي. ولذلك، وبعد تمخُّض السببية الداخلية في أدب القرن العشرين، فقد منحتِ الأدبَ الذي جاء من بعدها مساحةً جديدةً من الاحتمالات. ويمكننا أن نعتبرَ الطريقة التي تروِّج وتحوِّل بها السببيةُ الداخلية (أي واقع الروح) التجربةَ الشخصيةَ نوعًا جديدًا من المزاج الأدبي الذي يبزغ حاليًّا في أوساط الأدب الصِّيني المعاصر؛ المُسمَّى بـ«الواقعية الميثولوجية».

٣. احتمالية الواقع الداخلي

إذا ما واجهنا صعوبةً في البحث عن أعمال عظيمة في السببية الداخلية، كان لها نفس التأثير والصدى اللَّذيْنِ حظيتْ بهما أعمال كافكا في السببية المنعدمة أو أعمال ماركيز في السببية الجزئية أو أعمال تولتسوي وديستويفسكي وبلزاك وفلوبير في السببية الكلية، فإنَّ هذه الصعوبة قد تكون نوعًا من المساحة الجديدة التي منحنا إياها الله لخير الأدب وتطوُّرِه. في عمل هيلر على سبيل المثال، نجدُ حقيقة داخلية طازجة ومميزة، ولكن في الأخير فإن هذه الحقيقة تمشي ببساطة على خُطى يوساريان، متجهةً إمَّا نحو السببية الجزئية أو الكلية. بينما نجدُ في أعمال وولف نوعًا من الحقيقة الداخلية بالرغم من كونها مُتشظية ومتفككة، إلاَّ أنها أكثر تحديدًا. ومع ذلك، فإنَّ الحقيقة في أعمال وولف تمثِّل توجُّهًا نحو نوعٍ من سببيةٍ تتماهى وتقاوم المنطقَ السببي القائم، بل وتحاول أن تنفصل عنه، كما يحاول أحدهم الهروب من حريق. ومن جهةٍ أخرى، إذا لم يتمكَّن الأدبُ بصدق أن يفصل نفسه عن القصص، فلن يبقى لديه من خيار سوى أن يتحوَّط بنفسه ليستوعبَ السببية الكليةَ، ويصلَ إليها.

في النِّهاية، فإنَّ المنطقَ السببيَّ الداخليَّ في هذه الأعمال يشبهُ خيطًا من الفقاعات على سطح بحيرةٍ، تبدو وكأنها انبثقت من العدم وتختفي بسرعة داخل السببية الموجودة. تعتمد الروايات ذات السببية الداخلية على الواقع الداخلي لتنطلق منه الحبكة والشخصيات، وهو أمرٌ لا يمكننا أن نراه أو نجده في الأعمال الأدبية العظيمة. هذا النوع من الأعمال الرائعة قد يكون خيالاً عُصابيًا طوَّره أحد مُحبي الأدب -مثل مريضٍ نفسي في يومٍ ماطر، تشرق فجأةً شمسٌ ذهبية فوق رأسه، وبالرغم من أن هذه الشمس تبدو كبيرةً ومُشرقة، فإنَّها في نهاية المطاف ليست حقيقيةً. أو ربما هذا النوع من الأعمال موجودٌ فعلاً، ولكن بسبب جهلنا فإنَّنا نفوِّت فرصةَ قراءتها - كما قد نفوِّت فرصةَ الخروج في موعدٍ مع حبيبٍ محتمل. أو ربما تختبئ هذه الأعمال التي تحمل مضمونًا جَماليًّا جديدًا بالمرة، في إحدى زوايا لُغات العالم، وهؤلاء الأدباء الذين يحملون على عاتقهم مهمة استخدام أكثر من لُغة هم بالفعل هدفُ لعبة غُميضة مُتقنة.

مثلاً، قبل نحو عقدٍ من الزمن، صادفتني قصةً قصيرة بعنوان (ضفة النهر الثالثة) لكاتب برازيلي لمْ أستطِعْ ولن أستطيع حفظ اسمه أبدًا، ومُذَّاكَ لم أستطع أن أخرج هذه القصة من رأسي. أشعر وكأنني شخصٌ عالقٌ في جزيرةٍ مهجورة، يسمع نداءات النجدة الخافتة من بعيد - فمن جهةٍ من الممكن أن تكون هذه الأصوات أصواتًا من الطبيعية وليست صوتَ قاربٍ قادم لنجدتي، بينما في المقابل وفي غمرة يأسي أجدني غير قادر على نسيان هذا الصوت المميز وغير المميز في الوقت نفسِهِ. في كلِّ مرة أفكر بالسببية الداخلية -التي قد يجدها زملائي الكُتَّاب مجرَّدَ كلماتٍ فارغة - تخطر هذه القصة في بالي:

ضفة النهر الثالثة

«والدنا كان أمينًا، منظمًا، واقعيًا، منذ طفولته الأولى حسبما يشهد بذلك عدة أشخاص عاقلين حينما أسألهم. أما ما أذكره أنا عنه فهو أنه لا يبدو أكثر غرابةً ولا أشد حزنًا من غيره، وأعني بغيره، الناس الذين كنا نعرفهم. كان فقط ميالاً إلى الصمت. وكانت أُمُّنا هي التي تمسك بزمام الأمور، وهي التي تعنفنا يوميًا أنا وأخي وأختي.

وفي يوم، صُنع لأبي مركب.

كان الأمر في غاية الجد. طلب أبي مركبًا خاصًا من الخشب الأصفر، صغيرًا لا يحوي سوى لوحة في كوثله كأنه سيُعدُّ لمجذِّفٍ واحد، صلبًا ومنطويًا أقصى ما يمكن، قادرًا على البقاء فوق سطح الماء لمدة عشرين أو ثلاثين عامًا تقريبًا. ثارت ثائرة أمي ضد هذا المشروع، وأرغت وأزبدت. ترى هل خطر بذهن والدي الذي لم يُعهد عنه الميل إلى مُتع الحياة أن يهتم الآن بجولات الصيد والقنص؟ هو لم يفُه بكلمة.

كان بيتنا في ذلك الوقت قريبًا جدًا من النهر، أقل من ربع فرسخ، وكان النهر عند مرمى البصر عظيمًا، دائم الصمت، عريضًا بشكل لا يمكن معه أن يعرف المرء حدود الضفة الأخرى.

لن أنسى اليوم الذي صار فيه المركب جاهزًا للاستعمال. اعتمر أبي قبعته دونما فرح أو ضيق، وقرر توديعنا. لم يقل غير ذلك. لم يأخذ جرابًا ولا ثيابًا ولم يوصنا بشيء. ظننا أن أمنا ستتملكها سورة من الغضب، ولكنها ظلت في بياض شحوبها تعض على شفتيها، ثم قالت فيما يشبه نزيب الظباء: «إذا ذهبت فلتبقَ، لا تعُد أبدًا!» علَّق أبي جوابه، نظر إلي بلطف وأومأ لي بمرافقته بضع خطوات، فاستجبت له خفية خوفًا من أمي. ثم أثارني مجرى الأحداث فقلت: «أبي، هل تأخذني معك في مركبك؟» اكتفى بتوجيه نظره إلي، وباركني بإشارة تبعدني إلى الوراء. تظاهرت بالانصراف، ولكني عدت واختفيت خلف دغلٍ قريب حتى أعرف. رأيته يصعد المركب ويرخي القُلوس ثم راح يجذف، وتناءى مع ظله، طويلاً طويلاً، مثل تمساح.

لم يعد والدي. ولم يذهب إلى أي مكان، بل كان يضع موضع التنفيذ فكرة البقاء في فضاءات النهر، في منتصف المسافة، وهو دائمًا في المركب، لا يفارقه أبدًا. هذه الحقيقة الغريبة كان لها أسوأ الأثر على الجميع، فقد حدث ما لم يكن في الحسبان، واجتمع الأقارب والجيران والمعارف للتشاور.

أما أمُّنا التي عقد الخجلُ لسانها، فقد تصرفت بكثيرٍ من الحذر، حتى أن الجميع راودهم ظن، دون أن يفصح أحد عما في صدره، أن الجنون هو سبب سلوك والدي. قلةٌ منهم فقط قالوا إن ذلك قد يكون وفاء بنذر، أو أن والدنا، من يدري، ساوره الشك بأنه مصاب بأحد الأمراض الخبيثة كالجُذام مثلاً، فاختار نمطًا من العُزلة، يكون خلالها قريبًا من عائلته، وبعيدًا عنها في الوقت نفسه.

كانت الأخبار تنتقل عبر أصوات بعض الناس من المعدِّين وسكان الضفاف وحتى سكان المناطق البعيدة، على العدوة الأخرى للنهر، فهم يذكرون أن والدي لا يظهر أبدًا على البر ولا في أية نقطة أخرى، لا في الليل ولا في النهار، ويتحدثون أيضًا عن طريقته في تجواب النهر، وحيدًا، منساقًا مع التيار. عندئذ استخلص أقاربي وأمي أن زاده الذي أخفاه في المركب نفدَ، وأن الأمر سينتهي به إمَّا إلى الرسوِّ والذهاب بعيدًا دون رجعة، وهذا بحد ذاته أفضل مما هو فيه، وإمَّا التوبة والعودة إلى بيته. غير أنهم كانوا مخطئين.

أنا نفسي كنت أرى من واجبي أن أمدَّه كلَّ يوم ببعض الأغذية المختلسة، وهي فكرة خطرت ببالي منذ الليلة الأولى، حينما بدأ أقرباؤنا يضرمون النار على حافة النهر، فنتضرَّع على ضوئها ونبتهل. ومن الغد جئت بفطائر من السكر الأصهب وكعك وعذقة موز. بعد ساعة انتظار بدت لي طويلة، لمحت والدي،

وحيدًا في المدى البعيد، جالسا في مركبه المعلّق على صفحة النهر الملساء. رآني فلم يُجذف نحوي، ولم يُشر إلي. أريتُه الغذاء، ثم وضعته في تجويف صخرة بإحدى الوهاد، بعيدًا عن الحيوانات الجائعة والأمطار والندى. فعلت ذلك وأعدته مرارًا، ثم فوجئت فيما بعد بأن أمي كانت على علم بما أفعل، في الحقيقة كانت تتظاهر بأنها لا تعلم، بل كانت هي نفسها تترك في متناولي بقايا الوجبات لكي آخذها. لم تكن أمي حريصة على إظهار ما تبطن.

دعت أخاها لكي يساعدنا في المزرعة وفي مسائل البيع والشراء، وجعلت لنا أستاذًا للدروس الخصوصية. وفي يوم كلفت الكاهن بأن يلبس حلَّته، ويقدم إلى أحد شطآن النهر للتوسل لأبي ورجائه بالعدول عن عناده المؤسف. وفي مرة أخرى قامت باستقدام جنديين لأنها كانت خائفة. كل ذلك لم يُجدِ نفعًا. كان والدي يمر في عرض النهر، باديًا للعيان، أو غائبًا عنها، وهو يجذف بغير اكتراث دون أن يترك أحدًا يدنو منه كي يلمسه أو يكلمه. حتى رجال الصحافة الذين قدموا على متن سفينة محرك لم يفلحوا في التقاط صورة له، إذ كان يختفي في الناحية الأخرى، ويوجه المركب بعيدًا وسط الأسل والعيص والعليق، باتجاه السبخة الكبيرة التي لا يعرفها خلوةً خلوةً أحدٌ سواه، ثم يغوص في العَتمة.

وأقررنا بالأمر الواقع بألم كبير، لأننا والحقُّ يُقال لم نستطع أن نسلِّم بذلك. أنا أتحدَّث عن نفسي، فقد أصبحت، في ميولي وصدودي، لا أعي وضعي إلا منسوبًا إلى والدنا، وهو ما أحاول التستر عنه، في ذهني، خلف أفكاري. المصيبة أني لا أفهم، بأية طريقة كانت، كيف يحتمل ذلك. في الليل والنهار، تحت الشمس والعاصفة، في القيظ والصقيع، وجمَّادة منتصف العام الرهيبة، بلا غاية، ولا أي شيء يحميه غير قبعته البالية على رأسه، خلال أسابيع وشهور وأعوام، لا يهتم فيها بمظاهر الحياة. لم يكن يلامس أية ضفة، ولم يقرب الجزر ولا جذور النهر، ولم تطأ رجلاه البرَّ أو الأعشاب منذ أن هجرها في ذلك اليوم البعيد. وأغلبُ الظن أنه، حين يغلبه النعاس، كان يرسي المركب في جون صغير برأس إحدى الجُزر، ولكنه لم يكن يوقد نارًا على الشاطئ، ولم يبدر عنه ضوء ولا أشعل عودَ كبريت. كان قوته كفاية تقيم الأوَدْ. لم يكن يأخذ شيئًا مما نضعه على ذمَّته تحت جذوع الأشجار، أو في كوَّة الوهدة، ولو نزرا ضئيلاً. ألا يصيبه المرض؟ والقوة الدائمة التي يتطلبها الساعدان لكي يقود المركب بثبات، لا سيما أثناء نزول الأمطار الغزيرة والفيضانات، حين تنجرُّ الأشياء وتتدحرج، مدفوعةً بتيار النهر العارم بشكل خطير، جثث حيوانات وجذوع أشجار.

لم يفه بكلمة لأحد. نحن أيضًا ما عدنا نتحدث عنه. كنا فقط نفكِّر فيه، لأننا لا يمكن أن ننسى والدنا. وإن تظاهرنا أحيانًا بالنسيان، فذلك من أجل أن نتنبَّه من جديد، أن ننتفض بشكل مفاجئ، مع الذاكرة، في نسق هزَّاتٍ أخرى.

تزوَّجتْ أختي، ورفضت أمي أن يُقام لها عرس. كانت أذهاننا تسرح نحوه كلّما تناولنا أطعمةً لذيذةً، أو حينما يرخي الليلُ سدوله، في تلك الليالي المطيرة التي يكون فيها المطر باردًا عنيفًا. إذ لم يكن لوالدنا غير يديْه وجفنة لكي يفرغ المركب من مياه النوء. أحيانًا يزعم بعضهم حين يصادفني أني أزداد شبهًا بوالدي، ولكني أعلم أنه صار الآن أشعثَ ملتحيا طويل الأظفار، وأنه مريض هزيل، سوَّدت وجهه الشمس والشعر، كأنه حيوان. وقد يكون شبه عار، رغم بعض الثياب التي كنا نمدُّه بها بين الفينة والأخرى.

كان لا يريد أن يسمع عنا، كأن لم يكن له إحساس وشعور؟ ولكن عطفًا عليه، واحترامًا له أيضًا، كنت كلما أثنى علي شخص عن عمل طيب قمت به، قلت: «أبي هو الذي علَّمني ذات يوم كيف أفعل هذا...» لم تكن تلك هي الحقيقة بالضبط، وإنما كانت خطأ من أجل الصواب. بما أنه لم يعد يتذكرنا ولا يريد أن يسمع عنا، فلماذا لا يذهب بعيدًا، إلى ضفافٍ أخرى، حيث لا يهتدي إليه أحدٌ؟ هو وحده يعرف السبب.

أنجبت أختي طفلاً، وخطر ببالها أن تُري والدي حفيده. ذهبنا جميعًا إلى الضفة ذات يوم. كانت أختي، وهي في لباس أبيضَ كما في يوم الزفاف، ترفع طفلها بين ساعديها، بينما كان زوجها يرفع مظلة عريضة لكي يقيهما معًا. نادينا عاليًا وانتظرنا طويلاً، ولم يظهر والدنا. بكتْ أختي، وبكينا جميعًا متعانقين.

رحلتْ أختي مع زوجها بعيدًا ورحل أخي أيضًا إلى إحدى المدن. وتغير الوقت في بطء الأزمنة السريع. ثم ما لبثت أمي، وقد صارت عجوزًا، أن رحلت هي الأخرى نهائيا لتسكن مع أختِها. وبقيت وحدي. لم تساورني نية الزواج. بقيت وحدي، بأعباء الحياة. كان والدي بحاجةٍ إلي، أعرف ذلك -في التيه، وفي النهر الذي ليس له حدود - دون أن يبين دوافع فعله. عندما أردت حقًّا أن أعرف السبب، وسألت عن ذلك بحزم، قال لي بعضهم: إن والدي قدَّم تفسيرًا للرجل الذي صنعَ له المركب، غير أن الرجل قضى نحبه الآن، ولا أحد يعلم أو يتذكر شيئًا، أي شيء. أما الأحاديث المجانبة للصواب، الظرفية، الخالية من أي معنى، زمن بداية الفيضانات الأولى للنهر، المصحوبة بأمطار غزيرة لا تنقطع، حينما خشي الناس فناء الكون، فكانت تردِّد أن والدنا اُختِيرَ مثل سيدنا نوح، وأنه لذلك أعدَّ المركب. الآن، لا يمكن أن ألعن والدي. لقد برز الشيب في مَفرِقي.

أنا رجل ذو كلام يبعث على الحزن والكآبة. ما ذنبي إذا كان والدي غائبًا على الدوام، وإذا كان النهر يخلق الأبدي؟ بدأت أعاني من بداية الشيخوخة. هذه الحياة ليست سوى تأجيل. أنا نفسي صارت تعتريني أزمات ومخاوف ومتاعب وعِرقٌ رثويٌّ... وهو؟ لاشك أنه، في مثل هذه السن، يعاني عناء كبيرًا. ألا يفقد مَرة قواه فينقلب به المركب، أو يتموَّج دون نبض وسط تيار النهر، قبل أن يهوي مثل شلال في مصب المصبات، ذلك المصب الشرس الفوَّار القاتل؟ أنا مذنب

ولا أدري ما هو ذنبي. مذنبٌ وألمٌ غائر يعتصر أعماقي. آهٍ، لو نعلم إن كانت هذه الأمور مختلفة!

بدأت أُعدُّ خطتي. هكذا، دون أن أعلن مقدماتها. هل جننت؟ كلاَّ، في بيتنا لا ننطق بلفظة مجنون، ولم ترد يوما على ألسنتنا. خلال كل هذه الأعوام، لم نقل عن أحد أنه مجنون. لا أحد مجنون، أو كل الناس مجانين. ذهبتُ، لم أحمل معي غير منديل لكي ألوِّح به، كنت في تمام وعيي، انتظرت، أخيرًا ظهرت هنا وهناك هيئته. كان جالسا في الكوثل، على مرمى صيحة مني. ناديت مرارا، وقلت، ما هو عاجل عهدي وإعلاني، بصوتٍ عال: «أبي! أنت الآن شيخ، لقد فعلت ما كان ينبغي عليك فعله. تعال الآن، لا فائدة، تعال! سآخذ مكانك. في الحال، في أية ساعة، حسب رغبتنا نحن الاثنين. سوف أحل محلك، في المركب!...» قلت ذلك وقلبي يدق بنسق أكثر انضباطًا.

استمع إلي، نهض. حرَّك المجذاف في الماء وتقدم نحوي، كان موافقًا. وفجأةً اعتراني ارتجاف قوي وعميق، ذلك أنه رفه يده وألقى بتحية، هي الأولى بعد كل تلك السنين الطويلة التي خلَتْ! ولم أقدر... جريت من شدة الخوف، هربت منتفش الشّعر، وانسحبت من المكان في لحظة جنون. لأنه بدا لي أنه قادم من العالم الآخر. وطلبت، طلبت الصفح بأقصى قوة.

اعترتني رِعدة الخوف الشديد، ومرضتُ. أعرف ألا أحد سمع بعد ذلك بأخباره. هل أنا رجل، بعد هذا الضعف الذي انتابني؟ أنا الذي لم يكن، أنا الذي سوف يلزم الصمت منذ هذه اللحظة. أعرف أيضا أنه فات الأوان الآن، وأخشى أن تُختصر حياتي في صحاري العالم. ولكن، على الأقل، حينما يحضرني الموت، فلأحمل، ولأوضع أنا أيضًا في مركب صغير لا قيمة له، في هذا الماء ذي الضفاف المترامية، هذا الماء الذي لا يتوقف: وأنا نهرٌ في المدب، نهرٌ في المساق، نهرُ الأعماق.. أنا النهر!». [يوم آخر من أيامنا، قصص من أميركا اللاَّتينية، ص ٤١-٤٧، تر: أبوبكر العيادي، مسعى للنشر والتوزيع].

باقتباسي تقريبًا القصة بأكملها هنا، أنا متأكدٌ بأنني قد اخترقت جميع قواعد وممارسات التعليق الأدبي وخاطرت باقتراف ضربًا من السَّرقة الأدبية، ولكن بقراءة القصة بأكملها فقط نستطيع أن نضع أيدينا على خطاب السببية الداخلية فيها. وبالرغم من أن قصة (ضفة النهر الثالثة) لا تطبِّق أسلوب الكتابة بالسببية الداخلية بحذافيرها، إلاَّ أنها تمنحنا أفكارًا حول السببية الداخلية:

١. الحقيقة الداخلية في السببية الداخلية هي المحرِّك الذي يقود تطوُّر القصة ويتحكَّم في طريقها مثلَما تتحكم لوحة تحكُّم الطائرةِ بخطِّ سيرها. في هذه القصة، يبتاع الأب قاربًا وفي يومٍ من الأيام يركب القارب ويغادر المنزل إلى غير رجعة. لا يعود الأب إلى اليابسةً طوال العقود اللاحقة، ويستمرُّ في التجذيف

وسط النهر ذهابًا وإيابًا. في هذا السرد المؤثر، أبسط عناصر الواقع الداخلي هو الصراع بين الإحساس بالمسؤولية وبين الحاجة الملحَّة للهروب، والذي قد يكون مألوفًا عند أي شخصٍ يملكُ عائلةً وأطفال. إنَّ القُرَّاء ممن يملكون هذا النوع من التجربة لن يشككوا في الحقيقة المبطنة للقصة. ويُظهر لنا ذلك أنه طالما يستطيع أسلوب الكتابة أن يقبض بالحقيقة الداخلية (أي الروح) التي لا توجد في الحياة الحقيقية ولكنها موجودةٌ في دواخل الناس وأرواحهم، فإنه سيتمكن من إيجاد منطق السببية الداخلية. وبالتالي لا حاجة بنا للتساؤل حول نوع الواقعية التي تعكسها هذه القصة.

٢. إنَّ أعمال السببية الداخلية تملك بالضرورة سِمةً استعارية أو غامضة كتلك التي نجدها في قصة (ضفة النهر الثالثة)، ومع ذلك فإنَّ هذه الأعمال لا يمكن تصنيفها بأنها أعمالٌ استعارية بالكامل. تتأتَّى هذه الصفة الاستعارية من واقع أن الحقيقة الداخلية هي شيءٌ يمكن فقط للكاتب اختباره والتَّعبير عنه، بينما لم يسبقْ للقُرَّاء المرور بتجربة مشابهة في الحياة الواقعية - بنفس الطريقة التي نعتبر فيها الحكايات الكلاسيكية منبثقةً من حركة دورانية ونادرًا ما نجد لها وجودًا في أحداث الحياة الواقعية. ومع ذلك، فإنَّ الهدف من أعمال السببية الداخلية ليست الرموز الاستعارية أو الغموض، بل هي محاولة لإيجاد طريقة أخرى للعبور عبر الواقع نحو الحقيقة الحيوية. تستخدم أعمال السببية الداخلية منهجًا مبتكرًا للكتابة عن نوع جديد من الواقع والحقيقة، ألا وهو الاحتمالية الجوهرية للسببية الداخلية، وإن لم يحدث ذلك، ستفقد السببية الداخلية مغزاها وستخنقها اليد الخفية للرموز الاستعارية والغموض.

٣. يمكن للسببية الداخلية أن تتَّسم بالمبالغة، وأن تكون ساخرة مثل رواية (كاتش-٢٢)، أو أن تكون هادئة ومريحة مثل رواية (السيدة دالاوي)، أو أن تكون مهيبة ومجروحة مثلما رأينا في قصة (ضفة النهر الثالثة). إنَّ السببية الداخليةَ ليست مجرد أسلوب كتابة أو إحساسٍ ما، بل هي طريقةٌ لرؤية وفهْم العالم كسبيلٍ جديدٍ لبلوغ الواقع. إنها منظورُ الكاتب الأدبي للعالم، وإذا لم تكن على الأقل منظوره للعالم، فإنَّها من الممكن أن تمثِّل أسلوبه وشخصيته. إن نجحت السببية الداخلية في أن تكون منظور الكاتب للعالم، فإنَّ الأدب بالتالي سيمتلك تلسكوبًا جديدًا يمتد من أدب الخيال إلى الواقع، ببنيةٍ ونتائجَ مختلفةٍ تمامًا عما سبقها. يمكن عبر هذا التلسكوب أن نغضَّ الطَّرْفَ عن الشك الذي تخلِّفه السببية المنعدمة، وأن نستقبل الحقيقة المعتمة وشبه الصادقة للحقيقة الجزئية. وسيقود ذلك القُرَّاء نحو مستوىً من الحقيقة الداخلية كانت تطمسه سابقًا يدُ السببية الكلية.

على الأرجح لن يرقى الكاتب البرازيلي جواو كيمارايس روزا إلى مصاف المؤلفين العُظماء بناءً على مجموعته المتواضعة من الأعمال الأدبية مثل رواية

(النخاس) التي لم تحظَ بالكثير من الاهتمام حينما نُشرت لأول مرة. أما في قصة (ضفة النهر الثالثة)، تمكَّن روزا من استخدام لُغة بسيطة وفي نفس الوقت شاعرية جاءت في مجملها في ثلاثة آلاف كلمة صينية [المترجمة] لإيصال تجربة صراعه العاطفي ذي الصدى البشري المشترك. وكنتيجة لذلك، تمكَّنتْ هذه القصة المستحيلة بمعنى الكلمة أن تجعلنا نختبرُ مشاعرَ حقيقيةً وصادقة ومشتركة، وهذا بدوره مكَّنَ السببية الداخلية -في قالبٍ من الاستحالة - من تحقيق شيءٍ حقيقي وصادق، وبالتالي منحنا طريقًا من السببية الداخلية يتبع مَسارًا ينطلقُ من المستحيل إلى الممكن إلى الواقعي، ونستطيع عندها أن نقول بأن أدب الخيال يمنحنا طرقًا متعددة لنصل إلى الحقيقة.

إنَّ الضفة الحقيقية في (ضفة النهر الثالثة) هي الرغبة في الهروب من روابط الزواج والأسرة، إلى جانب الصراعات النفسية الحتمية. وتمامًا كما أن «الضفة الثالثة» للقصة لا يمكن أن تفصل نفسها عن السببية الكلية أو السرد السببي الكلي، فإن أدبَ السببية الداخلية لا يمكن أيضًا أن يتخلى عن دعم السببية الكلية والجزئية والمنعدمة. وفي غياب أي نوع آخر من السببية، تغدو السببية الداخلية مجرَّدَ نوعٍ من «الخطاب الأدبي الفارغ» -كالإمبراطور الأخير الذي في محاولاته لإثبات السلطة - يصدرُ توجيهات دون مغزى للتَّابعين الذين أجمعوا على خيانته. ومع ذلك فإنَّ استقلالية السببية الداخلية تتحدد في النهاية بقدرتها على رفض أنواع السببية الكلية والجزئية والمُنعدمة، وإنْ فشلتْ في فعلِ ذلك فستبقى رهينةً في قبضةِ الاستعارات الرَّمزية والعبثية والغموض والسحر - كشخصٍ قصير القامة يتمُّ تجاهلُ وجودِهِ دومًا في الزحام. ففي نهاية المطاف، على السببية الداخلية أن تستخدم الحقيقة الداخلية للتحكُّم في السببية والواقع، بدلاً من ترك الواقع يتحكَّم في السببية، أو ترك المجال لأنواع السببية الأخرى أن تتولَّى زمامَ السببية الداخلية. بالنسبة لتصنيفات السببية الداخلية، فإن أعمالاً مثل (التَّحوُّل) و(القلعة) و(مئة عام من العزلة) تُعتبر جميعها تُحفًا فنية أصيلة، وترينا جميع هذه الأعمال بأنه في أسلوب الكتابة هذا، تعتبر الحقيقة السببية بمثابة الختم الإمبراطوري للسببية الداخلية، وتعويذتها وأساس هيمنتها. وفي ذات الوقت، فإنَّ السلطة التي تحظى بها السببية الداخلية لدى أنواع السببية الأخرى تشبه العلاقة بين الرخ والبيدق في لعبة الشطرنج، أو بين الشارع الأساسي والشارع الفرعي في الطريق.

٤. تأملات إضافية في السببية الداخلية

أثبتَ لنا تاريخ الأدب، مرارًا وتكرارًا في السياق العالمي، بأنَّ المؤلف العظيم لا يمكن أن يكون ناقدًا عظيمًا، كما أنه من النادر أن نجد ناقدًا عظيمًا ومؤلفًا عظيمًا في الوقت نفسِهِ. يشبه ذلك فكرة أنه مهما كان الطيَّارُ استثنائيَّ

الموهبة، فإنَّه من المحال أن يتمكّن من جعل القطار يطير، أو مهما كان السائق بارعًا، فإنه لن يتمكَّن من جعل سيارته تطير في الهواء. حينما بدأ جان بول سارتر كتابة الأدب، عرف الجميع بأنه فيلسوفٌ رائعٌ وناجحٌ ومميز، وبالرغم من فوزه لاحقًا بجائزة نوبل للآداب، إلا أنه لا يمكننا أن نقول عنه بأنه روائي عظيم. وعلى النقيض، حينما بدأ كامو بالكتابة عن الفلسفة، أقر الجميع بأن رواياته تملك أهميةً أدبية كبيرة وقيمةً جمالية، ولكن إنجازاته الفلسفية لا يُمكن أن تُقارن بتلك التي حققها سارتر. وتمامًا كما أن الفلسفة من الممكن أن تكون أعمق وأغنى من الأدب ولكن لا يمكنها أن توجِّهَ أسلوب الكتابة، فإنَّ التنظير بنفس الطريقة لا يمكن أن يوجِّه التكوين الخيالي للكاتب. من الممكن أن يوجِّهَ التنظيرُ الكاتبَ نحو محاولة في المُضيِّ بمسارٍ معين أو أن يدلَّهُ على مسار أدبي معين، ولكن لن يخبره على سبيل المثال أن يتَّجهَ شرقًا وأنه بعد الوصول إلى الجبل بإمكانه أن يقطفَ الشَّمسَ.

والأمر سيَّان مع دافو، الذي حينما كتب روايته (روبنسون كروزو) لم يملك أدنى فكرة ما هي الواقعية، لأن النُّقَّاد في ذلك الوقت لم يخترعوا هذه الكلمة بعدُ، وحينما كتب كافكا (التَّحوُّل) بنفس الطريقة لم يكن ليتكهن بالتطوُّر اللاَّحق للتعبيرية والحداثية والعبثية. وكذا الحال مع ماركيز الذي حينما كتب (مئة عام من العزلة) كان يعلم عن الواقعية العجائبية، ولكنه لم يملك أدنى فكرة أنه كان على وشك إكمال عمل سيكون النموذج الأمثل للواقعية السحرية، ولذلك فقد صرَّحَ لاحقًا بأن الإنجاز الجمالي في روايته (ليس لدى الكولونيل من يكاتبه) يفوقُ الذي في (مئة عام من العزلة). جميع هذه الأمثلة وأمثلة أخرى، لا حصرَ لها، تُظهر لنا القاعدة الأساسية والتي مفادها إنَّ النُّقَّادَ العُظماء قد يفهمون كيف يكتب المؤلفونَ العُظماء أعمالهم، ولكنَّ المؤلفينَ العُظماءَ لن يعرفوا على وجهِ الدقة كيف استطاعوا إنتاج أعمالهم المبتكرة تلك. وفي أفضل الحالات قد يبدو الكاتب وكأنه يعلم ويفهم تمامًا ما أنتجه وقام به، بينما يبحث في الواقع بقلق وتوتُّر في هذا المضمار الذي خاضه. قد يبدو مسارُ الأدب من الحقيقة الداخلية إلى السببية الداخلية إلى الواقعية الميثولوجية مفهومًا تمامًا، ولكنه في الحقيقة ليس بالضرورة مسارًا يسهل على الكُتَّاب اقتفاء أثرٍ والسير عليه، والسبب في ذلك تحديدًا لأنه واضحٌ جدًا.

لا تستطيع أية نظرية أدبية أن تُحدِّدَ للكاتب الطريقةَ التي عليه الكتابة بها، ولكن على الكاتب أن يخوض في عمليةٍ من التجربة والخطأ، دافعًا ثمنًا باهضًا لاحتمالية الحصول على مكافأةٍ غير متوقعة.

نستطيعُ القول بأن جميع الأعمال الأدبية العظيمة هي نتاجات غير متوقعة لعملية الكتابة التي يخوضها الكاتب مع نفسه. إذا علم الكاتب قبل أن يخطَّ القلم على الورقة بأنه على وشك إنتاج عمل أدبي عظيم فإنه لا محالة سيقع في فخٍ

مدروس. لا يمكننا أن نقول بأن السببية الداخلية هي بمثابة بوصلة توجِّه سير عملية الكتابة، بل هي بالأحرى احتمالية غامضة. وهي ليست نوعًا من أنواع المخيلة الأدبية، بل نتيجة باهتة؛ وجِهة غير مكتملة. وحتى لو سار الكاتب على غير هدىً بذلك الاتجاه، فلن يدخل بالضَّرورة إلى مدينة الأدب المُحرَّمة، ولكنه على الأقل قد يلجُ حقيقةَ واقع الصين المُعاصر، بكلِّ تعقيداته وعبثيته؛ ناهيك عن ثرائهِ وعمقه.

بالنسبة للقُرَّاء، يمثِّل العمل الأدبي نوعًا من القيمة الجَمالية، بينما للكاتب فهو بمثابة المصير، أما بالنسبة للواقع فهو بمثابة القناة أو المجرى. ولكن بناءً على الحقيقة الداخلية للسَّببية الداخلية، إذا لم تقدِّم هذه المفاهيم الثلاثة احتماليةً جديدة، فإنَّ ذلك بسبب جدارٍ متين يقف في وسط الطريق. ومع ذلك، حتى لو أضحى الكاتب أضحوكةً بالمشي مباشرةً باتجاه ذلك الجدار، قد تشكِّل الدماءُ المنسكبة من جبهته، في النهاية، لوحةً جميلة كالوردة المُجفَّفةِ.

الواقعية الميثولوجية

١. شَرح بسيط للواقعية الميثولوجية

إنني الآن أرتكبُ وبكلِّ تأكيدٍ جرمٍ لا يُغتفر، حينما أقول بأنَّ الأدب الصيني المُعاصر يضم مقومات أدبية وكتابيَّة مُستقاة من أدب الواقعية من القرن التاسع عشر وأدب الحداثة من القرن العشرين. أو-على الأقل - بأنَّ براعِمَ أسلوب الكتابة الجديد هذا قد بدأت بالفعل في الطُّلوعِ، ولكن بسبب النُّقَّاد الكُسالى الذين لا يتحلَّون بالصبر للقيام بتحليلٍ دقيق ومفصَّل، فإنَّ هذه البراعم يتمُّ في الغالب تغافلُها. وهذا النوع من الأدبِ المُتجاهَل هو بالضَّبط ما أُطلق عليه مسمَّى «الواقعية الميثولوجية».

باختصار وبكل بساطة، يمكننا القول بأن الواقعية الميثولوجية هي عملية إبداعية ترفض العلاقات المنطقية السطحية الموجودة في الحياة الواقعية لتستكشفَ نوعًا من الحقيقة الخفيَّة «غير الموجودة»؛ حقيقة محتجبة تحت غطاء الحقيقة نفسها. الواقعية الميثولوجية مختلفة عن الواقعية التقليدية، وعلاقاتها لا تقودها السببية المباشرة بل روح الشخص (أي الرابط بين الشخص والعلاقة الحقيقية بين الروح والعناصر المادية)، وحدس الكاتب المتجذر في أساسٍ راسخ. لا يمكننا اعتبار الواقعية الميثولوجية جسرًا يربطُ بين الحقيقة والواقع، بل تعتمدُ بالأساس على تصوُّرات واستعاراتِ وخرافات وأساطير ورؤىً وأحلام وتحوُّلات سِحرية تنمو في تُربة الحياة اليومية والواقع الاجتماعي.

لا ترفض الواقعيةُ الميثولوجية الواقع بشكلٍ قاطع، ولكنَّها تسعى لخلق واقع جديد يتجاوز الواقعية.

تستند الواقعية الميثولوجية على أدب الحداثة من القرن العشرين، بالرغم من أنها تحاول أن تتموضع خارج نطاق أدب القرن العشرين ونظرياته الأدبية المتعددة لتزرع نفسها في تربةٍ خاصَّةٍ بثقافتنا الوطنية. وتفرق الواقعية الميثولوجية عن أساليب الكتابة الأخرى في أنها تسعى خلف الحقيقة الداخلية، معتمدةً على السببية الداخلية لتصلَ إلى دواخل الناس والمجتمع؛ وبهذه الطريقة فهي تسعى لخلق الحقيقة وكتابتها.

بالتَّالي، فإنَّ ما يميِّز الواقعيةَ الميثولوجية هو قدرتها على خلْق الحقيقة.

٢. تسوية الواقعية الميثولوجية لتربة الواقع وتناقضاته

في نظر الواقع، فإنَّ الأدبَ هو مجرَّد إكسسوار أو ديكور، ويتحدَّد نوعُ الأدب بنوع الواقع الذي يتطرق إليه. أما من منظور الأدب نفسه، فإنَّ الواقع هو المادة الأساس، وبعد أن تتحوَّل الحياة إلى الأدب فإنها لا تغدو حياةً بل تصبح أدبًا. إن الكتابة عن الحياة على أساس أنها حياة يصبح مثل المصنع الذي يحوِّل المواد الخام إلى مواد خام ذاتها. سيكونُ الأمر كما لو قمنا بتجميع حطب من الحقل ونرتبه لنصنع به مخزنًا - في النهاية، فإنَّ هذه الأكداس من الحطب ليست سوى حطب. ولكي يشتعلَ الحطبُ في قلب الكاتب فإن طاقته تتحوَّل إلى مادة جديدة كليًّا، ألا وهي الأدب. يمكننا أن نقارن الحياة بأكداس الحطب هذه، فيرى البعض الحياة مواسمَ وسنواتٍ ووقتًا يمضي، ويراها البعض كعلاقات عائلية ومتاعبَ، والبعض الآخر كقصائد وأكوانٍ بديعة، والبعض الآخر كفوضىً وملل. إنَّ واقع الصين المعاصر وصل إلى مرحلة لم يعد مكونًا فيها من حطب وثمار وطوب بناء فحسب، بل أصبح يمتلك تعقيدات وعبثية وثراءً لم يسبق له مثيل.

من منظور الأدب، فإن الواقع الصيني المُعاصر كحفرة طينية ضخمة تحتوي على الذهب والزئبق في الوقت نفسهِ. وبينما يكتشف بعض الكُتَّاب الذهب اللاَّمع تحت الوحل، يجد البعض الآخر بأن الحبر الذي يكتبون به ليس سوى زئبقٍ سامٍّ. سنستخدم المثل الذي يقول إنَّ «الأخلاقَ العامَّة لم تعد كما كانت عليه من قبلُ» لنَصِفَ وضعَ الصين المعاصرة وأناسها، لأنه من الاستحالة فهْم الظروف الحقيقية لأناسِ اليوم. إنَّ عباراتٍ من قبيل «الانحلال الأخلاقي» و«قيم مشوَّشة» و«الانحطاط إلى أدنى مستويات الإنسانية» أصبحت تستخدم لرثاء الحال الذي وصل إليه المجتمع وأفراده، وهي تُرينا ببساطة عدم قدرة الأدب في التحكُّم بالمجتمع وهشاشة مواقفنا البالية اتجاه الأدب. ولكن مع ذلك لا تقدِّم لنا هذه العبارات فهْمًا أعمقَ وأحدثَ للمجتمع والناس. يعلم الجميع أن ثراء الواقع الصيني المعاصر وتعقيداته وغرابته وعبثيته تفوق بمراحل تلك التي نراها في أدبه المعاصر، وبينما يتذمر الجميع من أننا لا نملك كُتَّابًا عظماءَ أو أعمالاً أدبيةً تنصف حقبتنا المعاصرة هذه، فإنَّنا في المقابل نتجاهل حقيقة أن أدبنا ولوقتٍ طويل قد عكف على وصف الواقع فقط، دون الخوض في اكتشافه. في الأدب المعاصر، تُفهم الواقعية على أنها رسمة للحياة، ويُفترض بأن موهبة الكاتب تكمن في قدرته على اختيار الألوان المناسبة لهذه الرسمة. يُحتفى بالأعمال التي تصف الواقع، أما تلك التي تحاول اكتشافه فيتم انتقادها. ولأن واقعيتنا ترى بأن دورها يكمن ببساطة في وصف الواقع، ومدح الناس والمجتمع، وتمجيد الجمال والدفء، فإننا نادرًا ما نجد أعمالاً تتجرأ على طرح الأسئلة حول الناس والمجتمع بصدق. إننا نتذمر ونحزن من أننا لا نملك أعمالاً مثل أعمال تولستوي تصف التحولات الاجتماعية، بالرغم من تمجيدنا لتلك الأعمال التي جُلُّ ما تفعله

هو وصف الواقع الاجتماعي فقط. وبنفس الطريقة، فإننا نتذمر من أننا لا نملك أعمالاً مثل أعمال دوستويفسكي التي تستنطق الروح، بالرغم من أننا في نفس الوقت نطبِّل للأعمال التي تُقصي الروح كُليًّا.

حينما يتطرَّق الكُتَّاب المعاصرون إلى الحقيقة العميقة لعلاقة الناس بالصين، فإنَّ عليهم مواجهة ثلاثة أنواع من الواقع. أولاً، عليهم أن يواجهوا في الكتابة الواقعية كيف أن الحقيقة المُشيَّدة منفصلة عن الحقيقة العميقة ولكنَّها متحكمةٌ بها في آن. ثانيًا، عليهم مواجهة كيف أن كلاسيكيات الحقيقة الدنيوية تستخدم مزيجًا من الإغراء والإقناع للوصول إلى الحقيقة الروحية. وعلى النَّقيض من جهود الحقيقة المُشيَّدة لتثبيط عزيمة الكاتب على الكتابة، فإنَّ هذا الأسلوب اللاَّحق قد يكون أرقَّ ولكنه في نفس الوقت أكثر خُبثًا، لأنه أكثر قدرةً على انتزاع المُثل والأفكار التي تمكِّن الكاتب من السَّعي وراء الحقيقة العميقة. ثالثًا، عليهم مواجهة بيئة الكتابة والواقع الفريد لمجتمعنا المنفتح والمنغلق في آن.

في وسطنا الكتابي المعاصر، على كل كاتب مواجهة الإغراءات النقدية لمرحلة ما بعد الإصلاح، وأفخاخ الامتيازات التي تأتي معها، والقيود الأيديولوجية، وبالتالي المساهمة في ألا يقدر الأدب الصيني المعاصر -أو على الأقل لا يرغب- في التوجه نحو الحقيقة الواقعية العميقة. إنَّ هذه القيود الأيديولوجية ليست ببساطة نتاج حملات الإصلاح والانفتاح. ففي الطريق نحو الحقيقة الحيوية، تتجاوز هذه القيود مواقف الحقيقة المُشيَّدة بكونها «غير قادرة» وأنها «غير مسموحٌ لها»، بل هي نتاج تأثيرٍ مشترك من السياسة والمالية على حسِّ الكُتَّاب المُعاصرين الحدْسي واللاَّواعي بكونهم «غير راغبين». تجعل هذه القيود الكُتَّاب المعاصرين يرغبون في تجاهل السَّعي نحو نوعٍ ما من الحقيقة، ونتيجة ذلك أنهم لا يطمحون في الوصول إلى أعمق نقطة في قلب الإنسانية أو الواقع. ومع الوقت، سيجد هؤلاء الكُتَّاب سواء بشكلٍ واعٍ أم غير واعٍ أنَّ حاجزًا تشكَّل في دواخل قلوبهم بين أنفسهم وبين الواقع العميق، وبالتَّالي وغريزيًا، ستتكوَّنُ لديهم عادة الرَّقابة والتنظيم الذاتي عند الكتابة. أمام ناظريهم يقف الواقع الاجتماعي الغني والمعقَّد وأيضًا عالم القلب الإنساني الفسيح، ولكن هذه الحواجز والعقبات تمنع هؤلاء الكُتَّاب من الإمساك بقبضة هذا الواقع الغني والمعقَّد، إلى جانب قيودهم الحدسية على أسلوب كتابتهم. وأنا مؤمنٌ بأنَّ جميع الكُتَّاب يكتبون حتمًا تحت وطأة هذه القيود، مدركينَ بأنه في أسلوب التكوين الأدبي للأدب المعاصر، لا ترقى محاولات الحداثة لوصف الواقع من الولوج إلى عمق وبُعد الواقعية التي يتوقون إليها. تتوقَّف الواقعية عند فهْمٍ جزئي للعالم وهي غير قادرة على الكشف عن عوالمٍ تحمل عناصرٍ أكثر غرابةً وعبثية، حتَّى بعد أن أصبحت محاولاتُ هؤلاء الكُتَّاب في كسر هذه القيود أكبر مصدر لإقلاق وإنهاك الأدب المُعاصر.

على سبيل المثال، خلص يو هوا إلى أنه في كتابته (الإخوة)، كان يصف ألم أمتنا، ما يعكس فهمه وعدم رضاه عن التكوين الأدبي الواقعي المُعاصر، إضافةً إلى اعتناقه «للواقعية الجديدة». ولكن الكثير من القُرَّاء والنُّقَّاد في تجاوبهم مع هذه الرواية لا يزالون محصورين في واقعيةٍ باليةٍ وقديمة، ودليلٌ على ذلك هو كيف أن بعض أجزاء الرواية التي تجاوزت الحقيقة ومنطق الحياة الواقعية أضحت مادةَ سخرية القُرَّاء وازدراءهم وخلافهم. مثلاً، جعل وصف «تنظيف المرحاض» في الجزء الأول من الرواية و«مسابقة غشاء البكارة» في الجزء الثاني القُرَّاءَ والنُّقَّادَ يضحكون ملءَ أشداقهم ويبصقون بازدراء. إذا ما اختصرنا تقييم النُّقَّاد للرواية في كلمةٍ واحدة ستكون «قذرة» بالرغم من أننا إذا ما جئنا لنقيِّمَ أعمالاً أدبية أخرى باستخدام نفس المعايير فإننا سنخلص إلى أن كلاسيكيات مثل (على الطريق) و(مدار السرطان) و(لوليتا) و(عشيق الليدي تشاترلي) و(جاذبية قوح قزح) ليستْ نظيفةً تمامًا أيضًا.

إنَّ مصدر الجدل حول رواية يو هوا (الإخوة) ليست مسألة جمالية حول ما إذا كانت نظيفةً أو قذرة، بل بالأحرى لأن حبكة الرواية تفوق فهم العديد من القُراء للكتابة الواقعية. إنَّ الرواية في ذاتها لا تحاول أن تتجاوز الواقعية. إذا كنا نبحث من خلال العمل عن نوعٍ ما من الحقيقة التي تتماشى مع الحياة الواقعية، فسنجد بأن أجزاء «تنظيف المرحاض» و«مسابقة غشاء البكارة» تتعدى نوعًا معينًا من الحقيقة والواقع الذي غالبًا ما يقرنه الناس بالحياة الواقعية، وبالتالي فقد لا يكون مُستغرَبًا من أن تصبح الرواية مثار الجدل والخلاف. وبنفس الطريقة، جعلت مشاهد مشابهة مثل مشهد الإخصاء الذاتي في رواية جيا بنجوا (أوبرا كين) ومشهد الرؤوس الطافية في رواية سو تونغ (قارب الخلاص) القُرَّاءَ يشعرونَ وكأن حبَّاتِ من رمل «ما وراء الواقعية» أو «اللاَّواقعية» قد دخلت في عين الواقعية. ولكن إذا قرأنا هذه الأجزاء من منظورٍ آخر -بمعنى إذا تأملنا الأدب الواقعي من منظار الواقعية الميثولوجية - فإنَّ هذه الأجزاء التي تتعدَّى القواعد القديمة للواقعية ستكتسب صبغةً من مغزى «الواقعية الميثولوجية» جاعلةً منها نموذجًا أوَّليًّا للواقعية الميثولوجية. اليومَ، تمتلئ الحياة الواقعية بالثقافة الإباحية، وبالرغم من أن مشهد «مسابقة غشاء البكارة» في رواية (الإخوة) ليس بالضرورة من أفضل التصويرات الأدبية، إلا أنه يمنحنا انعكاسًا جيِّدًا للواقعية الميثولوجية في سياق روايةٍ واقعية. يتجاوز هذا المشهد الواقع التقليدي ويتجه نحو «الواقع الميثولوجي»، وبالتالي يؤكِّدُ حقيقةً محجوبةً خلف حقيقةٍ أخرى، ومع ذلك يحتوي على حقيقةٍ مخفيةٍ. إذا ما تناولنا هذه الحبكات الجدلية من منظور الواقعية الميثولوجية فسنكتشف أن مشاهد الرؤوس الطافية وتنظيف المرحاض ومسابقة غشاء البكارة تُثري هذه الأعمال الواقعية، ممهدةً الطريق نحو الواقعية الجديدة المعقَّدة والعبثية التي يطمح الأدب الصيني المعاصر إدراكها.

أما السَّؤال الأساسي، هنا، فهو ما إذا كان تقديم عناصر الواقعية الميثولوجية في قالب الأعمال الواقعية شبيهٌ بمزج الماء بالحليب أم مزج الماء بالزيت؟ لِمَ تُثير هذه «الحقيقة الجديدة» ذات الصبغة الواقعية الميثولوجية عند تقديمها في الأعمال الواقعية تحفيزًا حسيًّا قويًّا واستجابةً فسيولوجية؟ قد يكون ذلك فخًّا من الممكن أن يقع فيه الأدب المعاصر، حينما تتجاوز عناصرُ الواقعية الميثولوجية قواعدَ الواقعية. على سبيل المثال، يصفُ لنا ماركيز في رواية (مئة عام من العزلة) كيف أنه حينما يمارس أوريليانو سيغوندو الحبَّ مع جاريته بيترا كوتيس تخصب جميع الحيوانات في مزرعته. في هذه الرواية المبنية على السببية الجزئية، يُرينا هذا المشهد نوعًا من الواقع العجائبي، ولكنْ إذا ما ظهر مشهدٌ مماثل في عمل واقعي بالأساس سيغدو محطَّ انتقادٍ لاذع كأمرٍ دخيلٍ شديدِ الغرابة. بينما رواية (الإخوة) ليست عملاً من أعمال الواقعية الميثولوجية بالمعنى الدقيق للكلمة، إذ أن يو هوا بنفسه يميل إلى اعتبارها روايةً واقعية، وهي بالفعل من الأعمال التي تنتمي إلى فئةٍ ما من الواقعية. ومع ذلك، فإنني أشير إلى هذه الرواية هنا لأوضح ببساطة كيف أنه حينما يحاول كاتبٌ ما أن يبرعَ في تمثيل الواقع الصيني العبثي بشكلٍ غير مسبوق، سوف يشعر بنوعٍ من التناقضات بين الطبيعة المنغلقة نسبيًا للواقعية المعاصرة وبين الانفتاح التام تقريبًا للحياة الواقعية. وهذا النوع من التناقض بين الواقع والإبداع الأدبي يجعل الكاتب يشعر بالحيرة والإنهاك وعدم القدرة على المواصلة.

وعبر العقود الثلاثة المنصرمة، أظهرتْ لنا محاولات الأدب الصيني المعاصر في استعارة تقنيات وخصائص من عدة أفرع من أدب الحداثة الغربي بأن التَّوجهات الأدبية الغربية والتجربة الصينية أحيانًا لا تتوافق أو يتماشى بعضُها مع بعضٍ. ويجعلنا ذلك بالتالي ندرك بأن ولادة أي نوع جديد من التوجهات الأدبية غير ممكنٍ دون الاقتران بالواقع والتربة الثقافية الفطرية للحقبة المعاصرة. وقد يكمنَ السبب وراء ولادة الواقعية الميثولوجية في الأدب الصيني المعاصر تحديدًا في التناقضات الكامنة بين الواقع الصيني المعاصر وما يحويه من ثراء وتعقيدات وعبثية؛ وبين تلك المثل العُليا الراسخة زمنًا طويلاً في أدب الواقعية.

٣. الإنشاء المعاصر للروايات الواقعية الميثولوجية

في هذا السياق، تجدرُ الإشارةُ إلى روايتين من ثمانينيات القرن الماضي، الأولى رواية تشين رونغ (Reduced by Ten Years أصغر بعشر سنواتٍ)، والثانية رواية وو روزنغ (The Jadeite Cigarette Holder مبسم اليشم). تحكي لنا الرواية الخيالية الأولى كيف أن جميع السكان فقدوا عشر سنوات من حيواتهم إبَّان الثورة الثقافية [١٩٦٦-١٩٧٦م]، بعد أن تصدر الحكومة أمرًا إلزاميًّا لجميع السكان الذين عاصروا تلك الفترة باستقطاع عشر سنوات من أعمارهم

الرسمية. وبذلك، لن يُحال أولئك الذين بعُمر التقاعد إلى التقاعد، وأولئك الذين لم يحالفهم الحظ للحصول على ترقية بعد عمرٍ طويل، سينضمون لصفوف الموظفين الشباب الذين سيحصلون على ترقياتٍ سريعة. بينما تحكي لنا الرواية الثانية قصة مزارعٍ عجوز فخورٍ وسعيد بامتلاكه لمبسمٍ (حامل سجائر) ثمينٍ مصنوع من حجر اليشم (الجاديت)، وجميعُ سكَّان القرية فخورون أنَّ واحدًا منهم يملك تحفةً فنيةً ثمينةً كتلك. ولكنْ، في يومٍ من الأيام يأتي خبير أنتيكات من المدينة ويستطيع فورًا التعرُّف على أن حجرَ اليشم هذا مزيفٌ. ومع ذلك، لا يخبر سُكَّان القرية بالحقيقة، بل يخبرهم بأن ذلك الحجر ثمينٌ جدًا ولكن يطلب منهم ألا يرونه لأيٍّ كان. وبذلك، يصبح ذلك المبسم مصدر دعم معنوي للمزارع والقرويين حتى وإن لم يظهروه للناس.

حققت هاتان القصتان حينما نُشرتا تأثيرًا وصدىً محليًّا، وقد فازت رواية (أصغر بعشر سنوات) بجائزة أدبية وطنية. ولكن في نهاية المطاف، وحينما نقارن هذين العملين بأعمال أساسية - مثل رواية تشين رونغ (At Middle Age في منتصف العمر) نجدُ بأنهما تُمثلان جدولين صغيرين بمقابل النهر الكبير الذي ينبعان منه، ومع مرور الوقت صار مصيرهما إلى النسيان. وسبب ذكري لهما هنا هو أن هذين العملين كانا من أوائل الأعمال الأدبية، في الحقبة الإصلاحية، ويضمَّان بكل وضوح عناصرَ من الواقعية الميثولوجية. وينطبقُ ذلك بالأخص على رواية (أصغر بعشر سنوات) التي تحكي قصة حكومةٍ مركزيةٍ «لا أساس لها» تصدر أمرًا باستقطاع عشر سنوات من عمر كل أولئك الذين نجوا من الثورة الثقافية. إن هذه حقيقةٌ مستحيلة، لا وجود لها، ومحجوبةٌ تحت ستار حقيقةٍ أخرى، أي أنها حقيقة ذات واقعيةٍ ميثولوجية محجوبةٌ بحقيقةٍ واقعية. في مضمار أدب الخيال، يتحكَّم هذا النوع من الحقيقة الداخلية بالعلاقات السببية الجديدة في الأدب؛ أي بالسببية الداخلية. ومع الأسف، بعد نشر هاتين القصتين بوقتٍ قصير، تشظَّى الأدب الصيني إلى اتجاهاتٍ وحركاتٍ متشعِّبة. مثلاً في مدرسة «أدب السعي خلف الجذور»، نجد أعمالاً مليئة بنكهة الثقافة الشعبية، وبالرغم من أنك ستبذل جهدًا عظيمًا لإيجاد أية عناصر من الواقعية الميثولوجية في عملٍ أدبيٍّ مثل رواية وانغ آني (Baotown باوتاون) إلاَّ أن جوَّ الرواية العام يمتلئُ بالغموض والحكايات الشعبية وعناصر الشعوذة التي نجدها في الكثير من أعمال الواقعية الميثولوجية. وبنفس القدْر، تضمُّ أعمالٌ مثل رواية هان شاوغونغ (Bababa بابابا) ورواية جيا بنغوا (The Auspicious Gravesite المقبرة الميمونة) وسلسلة لي روي (Deep Earth الأرض العميقة) أوصافًا وحبكاتٍ ذات واقعية ميثولوجية، وعلى الرغم من أنها أعمالاً واقعية في الأساس، ولا تضم قصصًا أو شخصياتٍ تتجاوز السببية الواقعية إلا قليلاً، فإنَّها تمنحنا نحن القُرَّاءَ نكهةً من الواقعيةِ الميثولوجية كنسيمٍ خفيفٍ مع وجود هذه العناصر ذات السببية الداخلية والجزئية. وجاءت حركة «الاكتشاف الجديد» الأدبية التي قادها كلٌّ من

«سو تونغ ويو هوا وجي فيي» لتستمدَّ من تجربة أدب القرن العشرين الغربي في مقاومة المنظور التقليدي للأدب الصيني والمتمثل في وجوب أن يخدم الأدبُ الأغراضَ السياسية. الأمر الذي مهَّدَ الطريق للواقعية الميثولوجية الغامضة، والضبابية، وغير الواعية بأن تجد خلاصَها. فتح أدب «الاكتشاف الجديد» في تلك الفترة البابَ لتلِجَ العالميةُ الأدبَ الصِّينيَّ في حقبة ما بعدَ الإصلاح، وبهذه الطريقة ومن دون قصدٍ قد منح أعمال الواقعية الميثولوجية التي جاءت لاحقًا صبغةً من أدب الحداثة.

وبالرغم من أن رواية مو يان (Red Sorghum الذرة الرفيعة الحمراء) قد منحت الأدب الصيني الرغبة في التحليق، إلاَّ أن روايته الأخرى (Transparent Carrot الجزرة الشفَّافة) التي لم تحظَ بالكثير من الاهتمام وقتها، هي التي ذاع صيتُها وتركت أثرًا أكبر لدى القُرَّاء اللاَّحقين. وإذا ما تعمَّقنا في أعمال مو يان من منظور الواقعية الميثولوجية، سنجد بأن روايته (Republic of Wine جمهورية النبيذ) تمتلك مغزىً أكبر وأعمق من كلا العملين السابقين. كان للتحوُّلات التي مرَّت بها كتابات مو يان، إضافةً إلى أسلوبه الجامح في الكتابة، عظيمُ الأثر في الدمج الفعَّال بين أسلوب الكتابة الصيني التقليدي والأسلوب الغربي الحديث. وعلى الرغم من أن العديد من النُّقَّاد قد درسوا وتفحَّصوا أعمالَ مو يان، إلاَّ أن أحدًا منهم لم يتمكَّن من اقتفاء أثر أصوله الأدبية. ففي قراءتهم لأعماله، يميلُ الكثير من النُّقَّاد إلى البدء بالواقعية السحرية من الأدب اللاتيني، بالرغم من أن مو يان نفسه يؤكد علاقته بفوكنر. وعلى كلِّ حالٍ، إذا ما تناولنا أعمال مو يان من جانب الواقعية الخُرافية، فسنتمكَّن من ترتيب مجموع أعماله الواسعة والمعقدة لتدورَ حول مفهومٍ أوضح، وبالتالي السَّماح للأجزاء التي تتجاوز الواقعية في أعماله من تبنِّي هيكلاً أكثر وضوحًا ومحتوىً أسهل للفهْم وأكثر اتساقًا مع الأهمية الصينية المحلية.

وبسبب التعقيد البنيوي والسردي في رواية (جمهورية النبيذ)، كان استخدام مو يان الإبداعي للغة محدودًا في هذا العمل، وهو ما يفسِّرُ عدمَ فهْم أو تقبُّلِ العديد من القُرَّاء والنُّقَّاد لهذه الرواية تحديدًا. قد لا نتمكَّن من تجاهل بُنية هذا العمل، ولكن قيمتَه من منظور الواقعية الميثولوجية تفوقُ تلك البنيوية. تتمحور القصة حول حادثة «طهي طفلٍ رضيع»، وبالرغم من أن القُرَّاء المعاصرين قد ينظرون إلى هذه الحبكة كتصويرٍ للمبالغة والكرنفالية والخيال والسحر، إلاَّ أن ما يفوتهم حقًّا هو الطريقة التي تتناول بها الرواية تقاليدَنا الخرافية الأدبية وتحوِّلها إلى واقعٍ ميثولوجيٍّ لم يستطع القُرَّاء تقبُّله تمامًا. ولاحقًا، يصفُ لنا مو يان في المقدمة ذات الثلاثين ألف كلمةٍ لروايته (Big Breasts and Wide Hips صدور كبيرة وأوراك واسعة) كيف أن عملية ولادة البشر تعتبر أقل شأنًا من عملية ولادة الحمير. وهنا، مرةً أخرى، مثالٌ لنوع «الروح المستترة خلف الحياة» والذي يعدُّ موضوعًا لأسلوب الكتابة في الواقعية الميثولوجية، وليس حقيقةً

لعلاقةٍ منطقيةٍ بين الحياة والواقع. وعلى كل حال، فإنَّنا حينما نتحدث عن «روح الحياة»، إنَّما نقصد الجانب الآخر من الشمس - هو جزءٌ معتم وكأنه وادٍ مظلمٌ يصعب على الناس رؤيته حينما يغمضون أعينهم ليلاً. إنَّ الجزء الذي أُنتقِدَ كثيرًا من روايته (The Sandalwood Death موت خشب الصندل) هو وصفه لعملية تقطيع الأوصال، ومع ذلك فإنَّ هذا النوع من الوصف، كما هو الحال مع وصف «الطفل الذي يُطهى» في رواية (جمهورية النبيذ)، يعكسُ نقلةً من الخرافات المحضة إلى الواقعية الميثولوجية. وإذا ما نظرنا إلى أعمال مو يان بعين الواقعية الميثولوجية، سنجد بأن روايته (Life and Death Are Wearing Me Out لعبة الحياة والموت) تملك مغزىً أكبر حتى من الأعمال آنفة الذكر. استمدَّ يان فكرة الرواية من الاعتقاد الصيني التقليدي السائد بالتناسخ، إذ يُمنح بطلُ الرواية تصرفات وأقدار حيوانات مختلفة مثل الخنازير والكلاب. إذا نظرنا للرواية بعين الواقعية سنجد بأن هذه الحبكة هي مجرد غطاء خارجي للقصة، بينما إذا ما نظرنا لها بعين الواقعية الميثولوجية سنجد بأن موضوع التناسخ هذا هو المبدأ الذي تتمحور حوله القصة ومحتوياتها. يضع هذا النوع من الأدب بصمةً هامة في طريقة تناول الواقعية الميثولوجية للواقعية وإثرائها لها.

وكذا هو الحالُ مع أعمال مثل رواية هان شاوغونغ (A Dictionary of Maqiao معجم ماكيو)، ورواية تشانغ وي (Old Boat القارب القديم) و(September Allegory رمزية سبتمبر)، ورواية تشين زهونجشي (White Deer Plain مرج الغزالة البيضاء)، ورواية لي روي (Trees Without Wind أشجار بلا ريح) و(Cloudless Sky سماء صافية) فجميعُها تحتوي على خصائص من الواقعية الميثولوجية؛ بالرغم من أنها ليست بالأساس أعمالاً من هذا النوع.

بالنسبة لأعمال الواقعية الميثولوجية المُعاصرة، فإنَّ ما يجب التركيز عليه ليست الطريقة التي يوظِّف بها المؤلفين الخرافاتِ والأساطيرَ، بما في ذلك العناصر السحرية والأسطورية والغامضة، بل بالأحرى علينا التركيز على الطريقة التي تعبر بها هذه العناصر الجسر الذي يصلها بشواطئ «الواقعية الجديدة»، والحقيقة الجديدة، التي لم تستطع الواقعية المُعاصرة بلوغها. يمكننا تشبيه الواقعية الميثولوجية كمجموعة من الكشافات التي تضيءُ كلَّ الأماكن القاتمة التي لا تستطيع الواقعية من الوصول إليها، وبالتالي تجعل كلَّ تلك العبثية والوجودية المخفية ظاهرةً ومفهومةً ومحسوسةً على أتمِّ وجهٍ. ويكمن التَّحدي الذي تُلقيه الواقعية الميثولوجية في طريقنا هو ما إذا كان بإمكاننا فعلاً أن نتخلَّى عن بعض السُّلوكيات والمعيقات المرتبطة بالواقعية في كتاباتنا. هل بإمكاننا أن نواجه محدودية الأوصاف في أدب الواقعية، وجهًا لوجه، وأن ننظر لما يقبع تحت سطح العالم الذي أمامنا؛ لنكشفَ عن عالم داخلي مخفي وغير محسوس؟ هل سنستطيع أن نلحق بقارب الواقعية الميثولوجية لنكتشف التيارات المضادة التي دائمًا ما توجِّه النهر للتدفُّق باتِّجاهٍ معيَّنٍ، وأن نكتشفَ في

الوقت نفسِهِ نوع الحقيقة والوجود العبثي القابعيْنِ تحت سطَح المنطق السَّببي للحياة اليومية، والذي غالبًا ما يغفل عنه القُرَّاءُ، بلَ والمنطقُ نفسه؟

تتحدث رواية وانغ آني (I Love Bill أحب بيل) عن قصة لا تُنسى حول مجموعة من المجرمات داخل السجن. مع مجيء الربيع، اخضوضرتِ الأرضُ وأزهرتِ الورودُ وأورقتِ الأشجارُ واستيقظتِ النباتاتُ من سباتها الشتويِّ الطَّويلِ، ولكن هذا الجوَّ الربيعي الجميل جعل السجينات لسببٍ أو لآخر أكثر حدةً وشغفًا، وسخرَ بعضُهن من أجساد وشخصيات بعضٍ. إنَّ الحبكة الفرعية التي ألهمت هذه النوفيلا هي «الربيع والسِّحر الأنثوي» وتضمُّ نوعًا من السببية والحقيقة الداخلية، وهذا النوع من الحقيقة والسببية الداخلية هو بالتحديد الفرق الجوهري الذي يميِّز أعمال الواقعية الميثولوجية عن غيرها من الأعمال الأدبية. في أسلوب الكتابة الذي ينتهج الواقعية الميثولوجية، يسمح الكاتب لقُرَّائهِ بركوب قارب الواقعية الميثولوجية على الفور وبالتالي الدخول في منطق داخلي لن يتمكنوا في ظل الظروف العادية من ولوجه. وبنفس الطريقة، نأخذ في الاعتبار المقدمة المُقلقة لرواية جيا بنغوا (Ruined City المدينة المحطمة) حيث يتمدد بطلُ الرواية شونغ زيدي تحت بقرة ويبدأ بشرب الحليب مباشرةً من ضرعها، وهو أوضح تعبير عن الواقعية الميثولوجية في الرواية. أكنُّ لهذه الفقرة الافتتاحية من الرواية الكثيرَ من الإعجاب، ومأخذي الوحيد هو أن أغلب الأوصاف في رواية (المدينة المحطمة) معزولة تمامًا، وهذا السبب بالتحديد ما يجعل القُرَّاء يشعرون بأنها غير متماسكة ومفاجئة. حينما تشرق روحٌ من عمق الواقعية الميثولوجية في أدب الواقعية كما نرى في بعض أعمال تشي زيغيان مثل قصتها (Reverse Spirit الروح المعكوسة) فإنها تجعلنا نحن القُرَّاءَ نتنهد تقديرًا لهذا النَّوعِ من الجَمال.

وفي مضمار الواقعية الميثولوجية، في الأدب المعاصر، تشبه قصة يانغ زينغوانغ (How Old Dan Became a Tree كيف أصبح دان العجوز شجرةً) قصة جواو كيمارايس روزا (ضفة النهر الثالثة) بل وتفوقها في قوة السببية والحقيقة الداخلية. في قصة زينغوانغ، دان العجوز هو فلاَّح ينتقل إلى قريةٍ جديدةٍ للعيش فيها هربًا من شدةٍ حلَّتْ به. ولكنه يملك طبعًا سيئًا، إذْ أينما حلَّ لابد وأن يجد ندًا وعدوًّا له، وإلاَّ لن يعيش مرتاحَ البال. فيبدأ بالبحث الدؤوب عن عدوٍّ جديدٍ في بيئته الجديدة. تتبع القصة التطوُّر المنطقي للحقيقة الداخلية في لاوعي بطلِ القصة، إلى أن يقتل عدوه في النِّهاية على الرغم من عدم ارتكابه لأي جرم. لا تنتمي الحقيقة الداخلية والسيكولوجية في هذه القصة لدان العجوز فقط، بل أيضًا للمجتمع والأمة والإنسانية جمعاء. تذكِّرنا هذه القصة بالسببية المنعدمة التي يمتاز بها كافكا، إلاَّ أن المنطق السببي في قصة (كيف أصبح دان العجوز شجرة) أكثر موثوقيةً من ذلك الذي نجده في رواية (المُحاكمة) إذ يمنح القُرَّاء إحساسًا بأنَّ هذا السيناريو المُتخيَّل من الممكن أن يحدث في الحياة الحقيقية.

وتمثل هذه النقطة أحد الفروقات الأساسية أيضًا بين السببية الداخلية والمنعدمة. ومع ذلك، وكأغلب الأعمال الأدبية المعاصرة التي تحتوي عناصرَ من الواقعية الميثولوجية، فإنَّ قصة (كيف أصبح دان العجوز شجرة) في نهاية الأمر تغرق في بحر الواقعية والسببية الكلية. إذا ما صوَّرنا الواقعية الميثولوجية على أنها زهرة لوتس طافية، فإنَّ قدرها المحتوم هو أن تبتلعَها تياراتُ بحيرة الواقعية الشَّاسعة، وبالتَّالي، فإنَّ كلَّ ما يستطيعُ القُرَّاء رؤيته هي الطريقة التي يختلف بها أسلوب كتابة أحد الكُتَّاب عن الآخر دون أن يستطيعوا رؤية احتمالية الواقعية الميثولوجية. وبالرغم من أن الواقعية الميثولوجية قد لا تبدو واضحة وظاهرة في الأدب المعاصر، فإنَّها موجودةٌ بالفعل.

٤. وجود عُرف واقعي ميثولوجي

ليس علينا أن نقلق ما إذا كان أدبُ الواقعية الميثولوجية قد بدأ لتوِّه بالانبثاق في الأدب المعاصر، أم قد تشكَّل منذ زمن ولكن تجاهلَهُ القُرَّاءُ والنُّقَّادُ. بل ما ينبغي التركيز عليه هنا هو أن الواقعية الميثولوجية ليست بالشيء الذي أنشأهُ أحدُ الكُتَّاب من الصفر، فهي في الواقع موجودةٌ في الأدب الصيني منذ زمن طويل. كلُّ ما في الأمر أنَّنا حتى الآنَ لم ندرس أونجري أبحاثًا في القضايا المتعلِّقة بمنظور الواقعية الميثولوجية. على سبيل المثال، حينما يركض بيغسي بجنون في رواية (Journey to the West رحلة إلى الغرب) في قرية جاو القديمة بسبب توقه العظيم لأن يكون بشريًّا، كيف يمكننا ألاَّ نعتبر ذلك مثالاً على أسلوب الكتابة بالواقعية الميثولوجية؟ وحينما يذهب التلاميذ الأربعة إلى المناطق الغربية لاستعادة النصوص المقدَّسة ويصادفون في طريقهم إحدى وثمانين محنةً وشدَّةً بما في ذلك شيطانٌ يحاول التهام الراهب تريبيتاكا ليصبحَ بدوره مُخلدًا - كيف لا يمكننا أن نرى بأن هذه واقعية ميثولوجية تصوِّر الخوف البشري الفِطري من الموت؟ غالبًا ما نصنِّفُ عمل بو سونغ لينغ (Strange Tales from Liao Zhai Studio حكايات لياو تشاي) تحت فئة «الحكايات الخارقة» بالرغم من أن بعضًا من القصص الواردة في المجموعة مثل (Wolf الذئب) و(Ying Ning ينغ ننغ) و(Judge Lu القاضي لو) و(The Cricket الجُدجُدُ) و(Nie Xiaoqian نيه هسياو تشين) هي أمثلةٌ مشتقَّةٌ من الواقعية الميثولوجية. إذ تحاول بعض قصص هذه المجموعة أن تنقِّبَ عن عنصر الحقيقة في غابةٍ من الخرافات، بطريقة حذقة ونافذة. ففي عالم حقيقة المجتمع ودواخل الآخرين، تُضيء لنا الواقعية الميثولوجية في أعمال بو سونغ لينغ تلك الزوايا المعتمة التي لا يمكننا أن نلمسها في الحياة الواقعية. وبالمثل، يحتوي فصل (ركوب الرياح الشرقية) في رواية (Romance of the Three Kingdoms رومانسية الممالك الثلاث) والكثير من الحبكات والقصص الواردة في رواية (Investiture of the Gods تنصيب الآلهة)

سِماتٍ من الواقعية الميثولوجية. ولكنَّ المشكلة الأساسيةَ في هذه الأعمال هي أن عنصر الواقعية الميثولوجية فيها قد يميلُ أكثر نحو الخرافات والأساطير، مُلقيًا اهتمامًا غيرَ كافٍ بالواقع والحقيقة.

لا جدال بأن أعمال لو شون وقصصه قد أرست نموذجًا للكُتَّاب اللاَّحقين يصعب تجاوزه. ساهمت أعماله مثل (Call to Arms دعوة لحمل السلاح) و(Hesitation التردد) في تنصيبه كعملاق الأدب الحديث بالرغم من أن بعض القُرَّاء يفضّل عمله الأدبي (Old Stories Retold حكايات الماضي) على أعماله السَّابقة. وقد كتبَ لو شون في مقدمة هذا العمل بأن أغلب القصص «لا تزال في شكلها المبدئي المتعجل ولا ترقى لأن تُسمَّى (قصصًا) حسب قواعد الأدب. بعض هذه القصص مُستقاة من كُتب قديمة، وبعضها الآخر هي نتاج مخيلتي المحض. ولأنني أميل لاحترام المعاصرين أكثر من القُدماء، فإنني لم أتمكن دومًا من تجنُّب بعض الطرافة والدُعابة». إذا ما غضضنا النظر عن تواضعه، قد نجد بأن اللُّغة المستخدمة في العديد من قصصه غير متكلفة وانسيابية نوعًا ما، ومع ذلك فإنَّ كلَّ قصصهِ توظِّف عناصرَ من الواقعية الميثولوجية. إنَّ هذه القصص قد وقعت في الماضي ولكن أهميتَها تكمن في الحاضر، ونجد بأن الخُرافة هي جسر عبورها نحو الضفة الأخرى والمتمثِّلة في الواقع، مدفوعةً بالماضي بينما الحاضرُ هو نقطة ارتكازِ معناها.

لنأخذ في الاعتبار القصة الأشهر في المجموعة وهي قصة (سن السيوف) التي تعكس وحشية السُّلطة بكلِّ مصداقيةٍ. حينما يصفُ لو شون في أعمالِهِ السُّلطة الإقطاعيةَ يشبه ذلك مشهدًا من رواية (القصة الحقيقية لأه كيو) حيث ترتقي روح أه كيو بعد أن يجتاز ابن السيد تشاو المستوى العلمي من اختبارات الخدمة المدنية، ما يجعل أه كيو بالتالي يتفاخر بانتمائه لعائلة مكوَّنة من ثلاثة أجيال من خريجي المستوى العلمي. يستدعي بعد ذلك السيد تشاو أه كيو إلى منزله ويلعنه قائلاً: «كيف لك أن تدَّعي انتماءك لعائلة تشاو؟ هل تظن أنك جديرٌ بحمل اسم عائلة تشاو؟». بينما في قصة (سن السيوف) يصف لنا لو شون مشهدًا يتقاتل فيه رأسا الملك ومي جيان كاي المقطوعين في نزالٍ محتدم نتيجةً لمعارضة السُّلطة الإقطاعية، وهما يطوفان في مرجلٍ من الماء المغلي:

«في اللَّحظة التي لمسَ فيها رأس الملك الماء، انتهز رأس مي جيان كاي اللحظة ليعضَّ أذن الملك بكل ضَراوةٍ. كان الماء يغلي في المرجل، ويغلي من تحت الرأسين اللذين راحا يتقاتلان في واقعةٍ مميتة. وبعد حوالي عشرين نزالاً، كان الملك مجروحًا في خمسة مواضع بينما مي جيان كاي في سبعة. راح الملك الماكر يتظاهر وكأنه سينزلق خلف عدوه، وفي غفلةٍ أمسك بمي جيان كاي من خلف رقبته بحيث لا يتمكَّن من الالتفات إلى الوراء. أطبقَ الملك بأسنانهِ عليه

ولم يتركّه ولو للحظة كدودة قزٍّ تنخر ورقةَ توتٍ. كانت صيحات الفَتى المتألمة تُسمع من خارج المرجل».

إذا ما قارننا بين قصة (سن السيوف) وقصة (القصة الحقيقية لأه كيو) سيكون واضحًا أن اللغة المُستخدمة والحوارات وبنية العمل الأول ليست بمُحددة ودقيقة كما في العمل الثاني. بل هنالك بعض الفصول في العمل الأول قد يجدها القارئ لا تخلو من جلافةٍ. ومع ذلك، فإنَّ قصة (سن السيوف) ليست بأقل من (القصة الحقيقية لأه كيو) حينما يتعلَّق الأمر بقُدرة العمل على تشجيع القارئ على التأمل في نظام السلطة الإقطاعية المجحِف. بالطّبع، فإنَّ الأهمية الأدبية لـ(القصة الحقيقية لأه كيو)لا تكمن فقط في الطريقة التي تصف بها كيف يتبنى شخصٌ ما استراتيجيةً تمكّنه من كسب انتصاراتٍ روحية ضد السُّلطة الإقطاعية، تمامًا كما لا تكمن الأهمية الأدبية لـ(سن السيوف) فقط في استخدام القصة الأسطورية لإيصال الحكمة القابعة خلف المعاناة البشرية. ومع ذلك، وفيما يتعلق بهذه النقطة التي يشترك فيها كلا العملين، لِمَ نحنُ مأخذون أكثر بـ(سن السيوف)، ولِمَ تملك هذه القصة جماليةً وفكرًا من نوعٍ آخرَ مقارنةً بـ(القصة الحقيقية لأه كيو)؟يمنحنا هذا منظورٌ توضيحيٌّ للفرق في الجماليات والمصداقية التي تحتويها كلٌّ من الواقعية، والواقعية الميثولوجية. فعلى كلِّ حال، تُبنى الكتابة الواقعيةُ على أساسٍ من الواقع، بينما تُبنى الواقعية الميثولوجية على مزيجٍ من الواقع والميثولوجيا. إن الأمر الأهمَّ هو أن الواقعية الميثولوجية قادرةٌ على -بل عليها - أن تكون مبنيةً على أساسٍ واقعيٍّ ميثولوجيٍّ، في خيطٍ رفيعٍ ومتَّزنٍ بين الخُرافة والواقع أو بين الواقع والخُرافة.

في العمل الأدبي (حكايات قديمة) يستخدم لو شون تقنية الواقعية في الكتابة عن الأبطال والكائنات الخالدة والسماوية، ويستندُ على عظمة هذه الكائنات أو العناصر الأسطورية، لينقلَها إلى الواقع البشريّ؛ ليختبرَ أو يصفَ البشريةَ. استخدم لو شون هذا الأسلوب أساسًا في أول إصداراته من حكايات قديمة (إصلاح الجنة):

«استيقظت نوا منزعجة، كانت مفزوعةً من كابوسٍ قد راودها. بالرغم من أنها لا تستطيع أن تتذكر شيئًا منه، لكن هنالك في وعيها يوجد شعورٌ مزعج بفقدان شيءٍ ما، إضافةً إلى شعورٍ بالتخمة».

ويبدو بأنه حتى نوا، أحد الأسلاف السماويين للبشرية، تنام وتحلم وتراودها مشاعرٌ مزعجة وغريبة أحيانًا. في قصة (رحلة إلى القمر)، تتذمَّر الجنيَّةُ السماوية تشانغ، كزوجة فلاحٍ ممتعضةٍ، من تناول نفس الوجبة يوميًا المكونة من العصائبية وصلصة الغُراب. وفي قصة (هجر الطريق) نرى شخصية الروح البشرية الحكيمة لازوي، وهو فيلسوف لا يُضاهى من سلالة كونفوشيوس، ولكن حينما كان كونفوشيوس على وشك المُغادرة بعد زيارته إياه، يجد لازوي

في نفسه حاجةً مُلحَّةً لاختلاق المشاكل. وفي قصة (سن السيوف) يقوم مي جيان كاي في سبيل الانتقام بـ«رفع يده ليستلَّ سيفه الأزرق من وراء ظهره وبنفس الحركة يضربُ مؤخرةَ عنقه ليسقط رأسه على الطحالب الخُضْر تحت قدميه». وهذا الفتى نفسه الذي ينظر للموت وكأنه سبيل العودة إلى المنزل، سيرى فأرًا يسقط في المرجل ويتردد ما إذا كان عليه إنقاذه أو تركه يلاقي حتفه.

منذ عام ١٩٢٢م وحتى نشر (حكايات قديمة) في عام ١٩٣٥م، استقرَّ لو شون على الشكل الذي سيتخذه أسلوبُ كتابة الواقعية الميثولوجية اليومَ، وبعدة أعمالٍ رائعة استطاعَ أن يُرينا كيف تصبُّ جميعُ التيارات الكتابية وأشكالها، بما في ذلك الواقعية الميثولوجية في النهاية؛ لصالح الواقع والبشريةِ وليس لخدمة الخُرافات بحدِّ ذاتها. لذلك، حينما ننظرُ للأعمال الأدبية التقليدية التي قادتنا إلى أسلوب الكتابة المعاصرة -سواءٌ أكانت أساطير كلاسيكية أم حكايات خارقة للطبيعة - فإنَّ السُّؤالَ حول القيمة التي تزودها للواقعية الميثولوجية لا يجبُ أن يكون عن مدى أسطوريتها، بل عن الكيفية التي تنتقل فيها من الخارق للطبيعة إلى البشري، ومن الغرائبي إلى الطبيعي، ومن الخيالي إلى الواقعي. إنَّ السؤال المطروح هنا هو حول الكيفية التي ستتمكن فيها من عبور الطريق نحو الواقعي الميثولوجي وفي نفس الوقت الاحتفاظ بسِمةِ الحقيقة العبثية التي لا يمكن للعين البشرية رؤيتها؛ وذلك النوع من الوجود الغريب والعبثي الذي يفترضُ القُرَّاءُ عدمَ وجودِهِ.

على أية حال، ففي بيئتنا المُعاصرة لا يمكن لرواية (رحلة إلى الشرق) أن تمنح القُرَّاء شعورًا سوى بالأسطورة من أجل الأسطورة، كما لا يمكن لـ(حكايات غريبة من أستوديو صيني) أن تمنحنا شعورًا خلاف الغرابة من أجل الغرابة. وبنفس الطريقة، فإن عمل لو شون (حكايات قديمة) لن يتمكَّن بسهولة من تمييز نفسِهِ من حسِّ الانحراف المرتبط بتغريب البشرية والواقع الذي يسود فئةَ القصص القديمة بشكلٍ عام. ومع ذلك، فإنَّ هذه الأعمالَ العظيمة جميعَها تُرينا بأنَّ أسلوب الواقعية الميثولوجية السَّائد اليوم لم ينبثق من العدم بل هو متجذِّرٌ في عُمق الأدب الصيني. كما تُرينا هذه الأعمال العظيمة أن أسلوب كتابة الواقعية الميثولوجية، اليومَ، لا يُمكن أن يسعى خلف الواقعي الميثولوجي لأجلِ الواقعي الميثولوجي فقط، لأنه بذلك سيحرف العالم الواقعي والبشرية الواقعية إلى مسارِ التغريب الذي تحدثنا عنه.

٥. تفرُّد الواقعية الميثولوجية في الكتابة المُعاصرة

لا يمكن لأسلوبِ الكتابة الواقعية الميثولوجية المعاصرة أن ينعزلَ عن تأثير أدب القرن العشرين العالمي، بنفس الطريقة التي لا يمكن فيها لألعاب الفيديو اليوم مهما بلغت بساطتها من الانعزال عن تقنية القرن العشرين التي تقوم عليها. ومع انكماش عالمنا اليوم ليصبح كقريةٍ يوقظُ فيها نباحُ كلبٍ ما النائمين في الطرف الآخر - لا توجد أية ثقافة باستطاعتها أن تعزل نفسها تمامًا عن الثقافات الأخرى، وأن تحتفظ باستقلاليتها التامة. وينطبق هذا المبدأ على الأدب كذلك، فكما لا تستطيع أن تعزل الواقعية الميثولوجية نفسها عن التقليد الصيني وأن تخلق عالمًا من العدم، فإنها كذلك لا تستطيع أن تعزل نفسها عن الكتابة الحداثية للأدب العالمي اليوم وأن تحتفظ بهُوية مستقلّة تمامًا.

فإذا ما أخذنا في الاعتبار عددٌ من أهم الكُتَّاب الصينيين المعاصرين، سنجدُ بأنَّ استقاءهم من أدب القرن العشرين الغربي الحديث لا يقلُّ أهميةً عن استقائهم من الأدب الصيني التقليدي. فأدبُ القرن العشرين يجري في دماء هؤلاء الكُتَّاب الصينيين المعاصرين، بينما لا يمكن أن تنفصل الواقعية الميثولوجية -التي لم يتعرّف عليها القُراء والنقاد حتى الآن - عن أدب القرن العشرين الحداثي. في الحقيقة، يُمكننا القولُ إنَّ الكُتَّاب الصِّينيين المعاصرينَ قد استلهموا بالتحديد من الأدب الغربي الحداثي ومن الواقعية السحرية الأميركية اللاَّتينية طَوالَ العقود الثلاثة الماضية ما ساعدهم على تغذية بذور الواقعية الميثولوجية الصِّينية المعاصرة لتنموَ وتثمر. ويعود السبب في أن الكثير من القُرَّاء والنُّقَّاد يربطون المؤلفين الصينيين وأعمالهم بسِمات مثل العَبثية والمبالغة والفكاهة، وما قبل الحداثية والسريالية والخيال الجديد والوجودية والواقعية السحرية، هو أن أدبنا المعاصرَ يضمُّ في الواقع قدْرًا كبيرًا من الاستعارة الأجنبية، بل وحتى التقليد المُباشر. يشبه الأمر الذهاب إلى منزل الجار لاستعارة فستان زفاف، وبالرغم من أن عليك في النهاية أن تُعيد الفستان إلى جارك، فإنه بإمكانك أن تكوَّن عائلة بمجرد إقامة الزفاف. والواقعية الميثولوجية هي مثل الطفل الذي ينتج عن هذا النوع من الزفاف، فيصعب على الواقعية الميثولوجية أن تنفصلَ عن جذورها الخارجية، بنفس الطريقة التي كان سيصعب معها إقامة الزفاف دون استعارة الفستان من الجيران. الفارق الأساسيُّ، هنا، بين هذا الزواج المجازي وبين عملية الاستقلالية الأدبية تلك، هو أنه في حالة الزواج سيستغرق الأمر سنتين أو ثلاث إلى خمس سنوات فقط ليكوِّنَ الزَّوجانِ عائلةً، بينما في عملية الاستقلال الأدبي سيستغرقُ ذلك عقدين من الزمن على أقل تقدير، بل ربما أكثر من ذلك، لنحصلَ على النتائج المرجوَّة.

أغلبُ الظن أن هذه هي الطريقةُ التي بدأت فيها الواقعية الميثولوجية بالظهور في الأدب المُعاصر. إنَّ الفرق الأساسيَّ بين الواقعية الميثولوجية

وعناصر الواقعية الميثولوجية، التي نجدها في كلاسيكيات الأدب الصيني التقليدي والأدب الحداثي العالمي، هي أن الواقعية الميثولوجية توجد أساسًا من أجل الواقع و«النَّاس» وليس لأجل الخُرافات نفسها. وهذا الفارق في مَسار العمل الأساسي سوف يقود إلى التأثير في نهاية المطاف على وجهة العمل النهائية. إنَّ الأساس الذي تقوم عليه الواقعية الميثولوجية يتطلب وجهةً أو هدفًا يخدم الواقعَ والبشرية. وإذا ما أردنا أن نكون أقلَّ تحديدًا، يمكننا القول إنَّه منذ ولادة الواقعية وحتى ذُروتها في القرن التاسع عشر، كان مَسارُها الأساسيُّ من المجتمع إلى البشر. والبشرُ كائناتٌ اجتماعية، وسيتعذَّرُ خلْق شخصياتٍ أدبية دون هذا المجتمع. ففي النهاية، كان الواقع الاجتماعي المسرح الذي يظهر عليه هؤلاء البشر وهو المسرح نفسه الذي طوَّر عليه الأدباءُ أعمالَهم. ولكن، بحلول القرن العشرين، بدأ هذا المسرح بالاختفاء، حينما أصبح النَّاس -بالأحرى الأفراد - هم قلبَ الأدبِ النَّابض، وغدا المجتمعُ خَلفيةً يقفُ أمامَها هؤلاء الأفراد، تمامًا كما يخلق الناس بيئاتهم وليس عوالمهم الخارجية. وأصبحَ النَّاسُ، أو الأفرادُ، هم النَّافذة التي يطلُّ منها المرءُ على العالم الخارجي مُشَكِّلَةً منظورَهُ عنه.

في القرن التاسع عشر، اُستُخدِمَ المجتمعُ لتأمُّل أحوال الناس، بينما في القرن العشرين، اُستخدم النَّاس لتأمل أحوال المجتمع.

إنَّ صياغةَ الأمرِ بهذهِ الطريقة ليستْ ممَّا يتقبَّلهُ الجميعُ بسهولةٍ، لأنَّ هذه العوامل تختلطُ ببعضِها في أغلب الوقت، ما يجعلُ تقدير أسبقية أحدها على الآخر صعبًا. ومع ذلك، بوجهٍ عام، يغدو هذا النوع من التعقيد شكلاً آخرَ للمعرفة. فحينما نخوضُ في هذا الشَّكل من المعرفة، سندرك بأن هدف الواقعية الميثولوجية لا يقتصرُ في الحصول على فهْمٍ أعمقَ للواقع المعقَّد والعَبثي (والذي يكوِّن منه التاريخ شَكلاً واحدًا فقط)، وليس ببساطةٍ لتحليل الوجود البشري المعقَّد والعبثيِّ. بل إنَّ الواقعية الميثولوجية، مثلها مثل الواقعية، تسعى لتظهرَ النَّاسَ والعالمَ بعضَهما جزءًا لا يتجزأ من بعضٍ. وقد سعى أسلوب الكتابة الحداثي، الغربي، إلى تناول هذا المنظور بطرقه وأدواته الخاصة بالاتجاه في طريق السببية الجزئية والمنعدمة. وفي القرن العشرون، أصبحت السببية المنعدمة هي ذُروة الإنجاز الأدبي، وغدت السببية الكلية التقليدية أضحوكةً لدى حاملي هذا العرف الأدبي الجديد. كانت السببية الكلية بمثابة العائق الذي استطاع الأدباء وأخيرًا تحطيمه، بينما أضحى تبني السببية المنعدمة والجزئية الأساس الأدبي الجديد للقرن العشرين. تضمُّ السَّببية المنعدمة أعمالاً خالدةً منها (التَّحوُّل) و(القلعةُ) لكافكا، و(في انتظار جودو) لبيكيت، و(المغنِّية الصلعاء) لأوجين يونسكو، بينما تضم السببية الجزئية أعمالاً مثل (مئة عام من العزلة) لماركيز. وسبق وأن تحدثنا عن أهمية السببية المنعدمة والسببية الجزئية لمعنى القصة والتحوُّلات الأدبية التَّابعة لها، ولكنْ بسبب تأثيرها على الأدب الصيني المعاصر، ستستمر في التأثير على الإنتاج الأدبي في القرن الحادي والعشرين.

وبعدما وصلتْ الواقعيةُ الميثولوجية إلى مكانةٍ أولية ولكن مختلفة عن الحداثية الغربية، طوَّرت توجُّهًا جديدًا بهدفٍ مختلف هذه المرة. بما أن أدب القرن العشرين كان مُقيَّدًا بأصفادِ الأدب العالمي، استطاعتْ الواقعيةُ الميثولوجيةُ من أن تحطِّمَ الرَّوابط السببية التي قيَّدت أدبَ القرن العشرين، وأن تستلهمَ في الوقتِ نفسِهِ من السببية المنعدمة والسببية الجزئية في الأدب الحديث.

تُعتبر السببية المنعدمة والسببية الجزئية، من المنظور الواقعي، ردودَ فعلٍ تُجاه السببية الكلية، فهما نوعان مبتكران من السببية التي لا يستطيع الأدب بأي حال أن ينفصلَ عنهما. ومع انبثاق الواقعية الميثولوجية في الأدبِ الصِّيني استطاعَ العديدُ من الكُتَّاب -أخيرًا، بعد عقودٍ من المشقَّةِ والاجتهاد والتَّأمل - إيجادَ الثغرات التي تحرِّرهم من أساليب الكتابة بالسببية المنعدمة والجزئية والكلية؛ إذْ استطاعوا إيجادَ السببية الداخلية للأدب. وعلى النَّقيضِ من ذلك، تُعتبر السببية الكلية مثل نظيراتها السببية المنعدمة والسببية الجزئية بمثابة القيد «السَّببي الخارجي» للأدب.

تتموضعُ السَّببية الكلية في مقدمة السببية المنعدمة، تمامًا كما تتموضع السببية المنعدمة في مؤخرة السببية الكلية. بينما تمثل السببية الجزئية حليفهما المشترك. ومن منظور هذا التحليل، بإمكاننا أن نعتبر هذه الأنواع الثلاثة من السببية كحلقةٍ تتشكَّل على إثرها السببيةُ الخارجية، وبداخلها نستطيع أن نجد حلقةً أخرى من السببية الداخلية. ومن منظورٍ آخرَ، بإمكاننا أن ننظر للسببية الداخلية كالمصدر الأصلي والنهائي للسببية؛ ممثِّلةً بدايةً جديدة ذات وجودٍ موازٍ أو معاكس.

إنَّ السبب الذي تسعى خلفه الواقعية الميثولوجية في عملية تطوُّر القصة وتحوُّلات شخوصها لا يمكن أن يستغني تمامًا عن دعم السببية الكلية أو الجزئية أو المنعدمة، ويعتمدُ بشكلٍ أكبر على السببية الداخلية في تطوُّر أحداثِ القصة. وبهذه الطريقة، لن يتمكَّن القُرَّاء من فهْمِ المنطقِ الكامنِ في الحياة اليومية من هذه القصص بشكلٍ مباشرٍ، بل سيكون عليهم الاعتماد على حدسهم للشعور بمنطقٍ داخلي، ولن يتمكنوا من استيعاب سببية القصة -ولا حتى عيشها - بشكلٍ مباشر، بل سيتعين عليهم الاندماج فيها بطريقةٍ غير روحية.

وبهذا المعنى، يمكننا القول إنَّ السببية الداخلية في الواقعية الميثولوجية هي شكلٌ جديد من السببية التي لا يمكن اختبارها بشكلٍ مباشر والتي يمكن استيعابها روحيًّا فقط. وتدشين هذا الفهْم الجديد للمنطق العميق الكامن في سببية القصة الداخلية يشكِّل النقطة الفارقة الأساسية بين الحركات الأدبية الغربية مثل العبثية وما بعد الحداثة والسريالية والواقعية السحرية. وهذا هو الأساس المكوِّن لهُوية الواقعية الميثولوجية المميَّزة في الأدب الصيني

والعالمي. والمنطق العميق للسببية الداخلية الذي نتحدث عنه هنا هو «الروح البشرية، وروح الحياة والمنطق الذي لا يمكن تصوُّرهُ في الحياة الواقعية» والمتموضع في قلب الواقعية الميثولوجية، والذي يدفع تطوُّرَ وتحولاتِ القصة الأدبية وشخصياتها. وأنواع السببية التي يعرفها الجميع -أي السببية المنعدمة والكلية والجزئية - لا تزال موجودةً ولم تختفي، ولكنها مرَّت بتحولاتٍ وتغييرات لتفسحَ المجال للسَّببية الداخلية. وتمنحنا السببية الداخلية فهْمًا جديدًا لروايات مثل رواية مو يان (جمهورية النبيذ) و(لعبة الحياة والموت) ولاسيما رواية (الإخوة) ليو هوا التي انتُقِدتْ بشكلٍ كبير. وهنالك أيضًا تلك الأعمال الواقعية التي تحتوي على عناصرَ من الواقعية الميثولوجية مثل (معجم ماكياو) و(مرج الغزالة البيضاء) و(رمزية سبتمبر) و(القارب القديم) و(باوتاون) و(أشجار بلا ريح) ورواية تشانغ تشينغ تشي (تاريخ الروح). في هذه الأعمال، بإمكاننا أن نرى نوعًا من التقدُّم في سبيل حقيقةٍ جديدةٍ.

وبهذا المشهد الانتقائي من الإنتاجات الأدبية المعاصرة، بإمكاننا القول إنَّ الواقعية الميثولوجية قد تكون في مرحلتها الأولية. ومع ذلك، إذا اعتبرنا أن الواقعية الميثولوجية بوابةً تفضي إلى زاوية في ساحة الأدب، فسيتمكَّن القُرَّاء من رؤية ما بالداخل حالما تُفتح، ما يمنحُنا احتمالية الوقوع على الحقيقة العميقة لواقعٍ جديد وحقيقةٍ جديدة منفتحة ومميزة، معقدةٍ وعبثية، وأناسٍ ومجتمعاتٍ غير مألوفة ولا متشابهة.

٦. قواعد وقوانين الواقعية الميثولوجية

بالرغم من أننا لا نستطيعُ، حاليًّا، العثورَ على أعمال عظيمة في مجال الواقعية الميثولوجية بين الأعمال الأدبية المعاصرة، فإنَّ هذا النوع من الكتابة قد بدأ بالتشكُّل والظُّهور في العديد من الأعمال المعاصرة. ولكنْ مع الأسف، هذا الظهور للواقعية الميثولوجية في الأعمال المعاصرة هو أيضًا نوعٌ من التشتُّت الواعي أو اللاواعي. كالبذور المنثورة في أرضٍ جدباءَ تُحصد فيها الأزهار، تميل هذه العناصرُ الواقعية الميثولوجية إلى الانكفاء على نفسها لتغدو بلا فائدة، ذلك لأن الأدب لا يمكن أن يكون كالبناء، الذي يبدأ أولاً بعملية التصميم ومن ثَمَّ رسم المخطط. بل يكمن سحر وغموض أدب الخيال في فكرة أن الكاتب حتى قبل كتابته للعَمل لا يستطيع التكهُّنَ على وجه اليقين بالشكل الذي سيتَّخذهُ العملُ. وحتى مع تطوُّر التقنيات الحديثة اليوم مثل أشعة الأكس راي والأم آر آي، لا يمكننا بأي حال من الأحوال أن نحصل على صورة تُرينا فكرة الكاتب أو مخيلته. فمن غير المجدي محاولة رسم مخطَّطٍ دقيقٍ للعمل المستقبلي أو هيئته أو صنفه الأدبي، بل قد تكون أفضل بيئة لتطوير هذا العمل هو أن تتخلَّى عن دقتك وحذرك وأن تتهوَّر قليلاً. تُولد الأعمال الأدبية لأننا نحتاجُ

منها أن تُولَدَ وتحضرَ بيننا، وتموتُ لأنها تحتاج أن تموتَ. إنَّ عملية ولادة عملٍ أدبي عظيم لا تعتمد على اجتهاد الكاتب فقط، بل الأهم من ذلك، إنَّها عمليةٌ تعتمد على مزيجٍ من فهْم الكاتب ورغبته إضافةً إلى الحظ المحض. إنَّ أسلوب الكتابة بالواقعيةِ الميثولوجية يشبه البذور التي تسقط على أرضٍ جدب، فلا تُسقى ولا يُعتنى بها ولا تُحصد بالطبَّع، وليس بالإمكانِ التظاهر بعدَم رؤيتها آنَ تسقطُ في هذا الموقع الماحل، وتموت.

ثمَّةَ قصة من قصص التراث بعنوان (قلب الأم)، وحتى لو لم تكن بشكلٍ صريحٍ عملاً من الواقعية الميثولوجية، سيمكننا القول على الأقل إنَّها تشرح بعضًا من قواعد الواقعية الخرافية.

قلبُ الأُمِّ

يُشاع بأنه في أعماق الجبال تعيش أمٌ وولدُها. عاشتِ الأم وابنها في عُزلة هانئةٍ وقد اعتمدا بعضهما على بعضٍ في البقاء على قيد الحياة. كان الابن ذكيًّا ومُجتهدًا، وقد أحبته أمه وكأنه الحياة بأكملها بالنسبة إليها. وأخيرًا، وصل الابنُ إلى سن الزواج، وبينما كانت الأم في خضم صراعاتها النفسية حول منظوره لهذا الأمر، أعلن الإمبراطور بأنه يبحث عن شخصٍ ليزوِّجه ابنتَه. كان شرطُ الإمبراطور الوحيد هو أن يقوم الخاطبُ بانتزاع قلب والدته، وأن يصنعَ منه حجرَ ماسٍ أحمرَ لابنته الأميرة؛ وبتلك الطريقة فقط سيصبحُ صهرَ الإمبراطور.

عندما سمع الابن بهذه الأنباء، هرع فورًا إلى والدته ليخبرها عن هذه الأخبار. لم تُعقِّب الأم على ذلك، وواصلت في طبخ الطعام لابنها وغسل ملابسه كالمعتاد. وحينما كانت الشمس على وشك الغروب، عاد الابن من الجبال حيث كان يحتطبُ. وضع الفتى الحطب في فِناء المنزل ومن ثم نادى أمَّه. حينما لم تستجب الأم لندائه، دخل إلى المنزل ووجد صحنًا على مائدة الطعام مغطىً بوعاء لكي لا يبرد. حينما تناول الابن الوعاء لم يجد تحته الطعام بل قلب أمه الأحمر الذي لا يزال دافئًا.

حدَّق الفتى بالقلب بدهشة وارتياع.

ثم تناهى إلى مسمعه صوت أمِّه وهي تقول: «أسرع يا بُنيَّ وخذ قلب الأم هذا واعطهِ للأميرة قبل أن تغربَ الشَّمسُ».

أمسك الفتى بالقلب الدافئ والناعم بكلتا يديه وتوجَّه مسرعًا إلى قصر الأميرة. كان يأمل أن يصل إلى القصر قبل حلول الغروب، ليتمكَّن من منح القلب الدافئ للأميرة الجميلة الثرية. ولكن ولأنه كان يركض مسرعًا، تعثَّر وسقط أرضًا وسقطَ معه القلب الذي كان يمسك به، وتدحرج إلى أسفل السَّفحِ. انتفضَ الفتى خوفًا من أن ترفض الأميرة القلبَ إن كان متَّسخًا أو مجروحًا. وكخوفهِ من ضياع أو تلف حجرِ ماسٍ حقيقيٍّ، راح الفتى يبحث عن

قلب أمه بين الأحجار والأنقاض والأوراق والنباتات. وبينما كان يبحث، سمع صوتَ قلب الأم وهو يتحدث إليه من تحت الأغصان والأوراق:

«انهضْ يا بُنيَّ بسرعة. هل تأذيت؟ إذا جُرحت اذهب نحو ضفة النهر وستجد ماءً لتغسلَ به جراحك».

وهكذا، تمكَّن الفتى من أن يمنح قلب الأم الدافئ للأميرة. وبعد ثلاثة أيام، غادر الغابة إلى غير رجعة ليصبح صهرَ الإمبراطور.

تضمُّ هذه الأسطورة عدة سِمات تجعلها متماشيةً أو متقاربةً من الواقعية الميثولوجية:

١. وجود حقيقة داخلية - ألا وهي حُبُّ الأمِّ اللامشروط لابنها، والذي لا يحتاجُ إلى القول والتعبير.

٢. لأنَّ القصة تحتوي على حقيقة داخلية، فإنَّ السببية الداخلية تقودُ سير القصة. إنَّ السبب الذي يجعل قلب الأم يتحدث حتى بعد موتها هو لأن قلبَها يحبُّ وسيحبُّ ابنَها إلى الأبد، والسبب وراء قدرة القلب المُدمَّى الرطب على التحدث، وطرح الأسئلة وإعطاء التوجيهات للابن؛ هو أيضًا بسبب وجود تلك الحقيقة الداخلية.

٣. إنَّ حقيقة الشخص الداخلية ستُحدِّدُ نوعَ النتيجة التي سيحظى بها. تُحدد الحقيقة الداخلية اتجاه السببية الداخلية في أسلوب الكتابة الواقعية الميثولوجية ونتيجة تطوُّر القصة. ومميزاتها التي تتفرد بها هي كالآتي: أولاً، لا تحتوي السببية الداخلية على ميزة التكافؤ التي نجدها في السببية الكلية، حيث يكون لكلِّ سببٍ نتيجة مكافئة، ومقدار السبب يحدد مقدار النتيجة. ثانيًا، إنَّ السببية الداخليةً لا تتطلب انعدام الضَّرورة والمنطق الذي نجده في السببية المنعدمة؛ إذ ليس بالضرورة أن تحتوي القصص على سِمة «الحقيقة الحيوية». مثلاً، يتحوَّل غريغور سامسا في (التَّحوُّل) إلى حشرةٍ دون سبب، ولا يتمكَّن ك من دخول القلعة دون وجود أسباب واضحة تمنعه من ذلك، أمَّا في حال السببية الداخلية للواقعية الميثولوجية، ترفض المسببات الداخلية الأسباب التي يُمكن عيشها وتجربتها. إذ أن ما يتوجَّبُ على الواقعية الميثولوجية القبضُ عليه وإنشاؤه هو السببُ الدَّاخلي الخفي وغير الموجود افتراضًا، والذي يوجد مع ذلك في قلب وروح كلِّ شخص. ثالثًا، يدور محور السببية الجزئية بين السببية المنعدمة والكلية بينما تركِّز السببية الداخلية تحديدًا على احتمالية تجاوز السببية المنعدمة والكلية. ففي الأسطورة المذكورة أعلاه، على سبيل المثال، هذا هو القلب الذي يستطيع أن ينطق، أن يتحدث عن حُبِّ أو كرهِ الابن، والقيام بأشياء أخرى. تتضمن أعظم احتمالات السببية الداخلية قدرتها على تجاوز

محدودية السببيات الأخرى، ما يجعل ذلك أكثر السِّمات الجَمالية الجاذبة في الواقعية الميثولوجية.

٤. إنَّ أمثلة قصص السببية الداخلية المذكورة في هذا الفصل مثل (ضفة النهر الثالثة) و(قلب الأم) و(سَن السيوف) جميعها تستخدم الحقيقة الداخلية، والتي تتطوَّر منها إلى قصة ذات سببية كُلية. وتختبئ مساهمة السببية المنعدمة والسببية الجزئية خلفَ مصدر السَّببية الداخلية، ما يجعلُ السَّببية الدَّاخلية تسقطُ في نطاق الخُرافة والرَّمزية والأسطورة؛ بنفس الطريقة التي نعمد فيها إلى ربطِ كافكا بالرمزية. ونتيجةً لذلك، لا يوجد في أسلوب الكتابة، بالواقعية الميثولوجية، مصدرٌ واحد للسببية المنطقية، بل هنالك عدة مصادر، بنفس الطريقة التي تظهر بها السببية الجزئية بشكلٍ طافح في رواية (مئة عام من العزلة). ألا يدعو ذلك إلى تحرير الواقعية الميثولوجية من الرَّمزية وفسح المجال لها للتمتع بوجود مستقلٍّ بذاته لتنضج وتنغرسَ في قلوبِ القُرَّاء؟ إذا ما كان بالإمكان -في السَّرد متعدد المصادر للسَّببية الداخلية - أن نُضمِّن السَّببية المنعدمةَ والسببية الجزئيةَ في منطق القصة، ألن يكون فهمُنا للواقعية الميثولوجية -حينئذٍ - أوضحَ وأغنى؟

٥. إنَّ معضلة الواقعية الميثولوجية الحقيقية ليستْ في كيفية استخدامنا للسببية الداخلية والجزئية والمنعدمة والكلية، ولا يعني ذلك أن علينا أن ننصِّب السببية الداخلية كأساسٍ يقود أنواع السببية الأخرى ويجعلها عواملَ مساعدة فقط. بل المعضلة الأساسية تتضمَّنُ حكمةَ الكاتب التي يستقيها من مواقف الحياة الواقعية والعالم المحيط به. ففي النهاية، إذا كنت تروي قصةً ما ولم يحتوِ سَردُك على حقيقةٍ عميقة للبشرية والمجتمع والعالم، ولم تتمكَّن من الولوج إلى المناطق السَّوداء التي لا يراها القُرَّاء والنُّقَّاد، فإنَّ أية وسيلة سَردٍ تتبناها ستفتقرُ إلى المغزى الجَمالي والتَّحليلي. وبسببِ وجود نوع من الحقيقة العميقة التي لا يُمكن احتواءها أو التعبير عنها بالطرق التقليدية، تصبح الواقعية الميثولوجية شكلاً من أشكال الخلاف الوهمي؛ مثل قزمٍ يظهر على المسرح مُنتعِلاً قدميْنِ طويلتينِ مزيَّفتيْنِ. باختصار، الخرافات هيَ الطريقة والواقع هو الهدف، ويكمنُ شرطَ الواقعية الميثولوجية المُسبق في استخدام الخرافات مكان الواقع، في مقابل الحصول على معنىً للواقع والحقيقة العميقيْنِ، وليحيا الأدبُ في قلوب القُرَّاء.

٦. حينما تكون للكتابة طريقةٌ واتجاه، تقود بالتالي كافة آفاقها مباشرةً إلى قبر الكاتب، يشبه ذلك فكرةَ أن يعلم الجمهورُ بأن فريق كرة القدم سيخسرُ... حينها سيفقدون الرغبة في مواصلة مشاهدة المباراة. فإذا كانت كل كلمة نطقَ بها عرَّافٌ ما صحيحة، لفقد المستقبلُ معناهُ. إنَّ السَّبب الذي يثيرُ فضولَنا لمعرفةِ حظوظنا هو لأنَّ التَّنجيمَ في أغلب الأحيان كاذبٌ، وقليلة هي المرات

التي يكون فيها دقيقًا وصحيحًا. إذا كان التنجيمُ صحيحًا في كلِّ مرة، سنكون مرعوبين على الدوام ولم نكن لنتجرَّأ على طلبِ معرفةِ حظوظنا. إنَّ أسلوب الكتابة بالواقعية الميثولوجية يشبه مُنجِّمٌ متذمر؛ ولم نسمع من قبلُ عن مُنجِّمٍ تنبَّأ بمستقبلهِ الخاص. وقد يكون السبب في ذلك أن التنجيم لا يخضعُ لقواعدَ وقوانين، إنمَّا هو مجرَّد نوعٍ من الخداعِ يُستخدَمُ كوسيلةٍ للعيش. أو ربما يعرف المُنجّم مصيره ومستقبله ولكنه لا يطلعه على أيٍ كان.

ثمَّةَ قصة بوذية ذات ارتباطٍ وثيقٍ بفهْمِنا للكتابة. تروي القصة حكاية راهبٍ شابٍّ ذكيٍّ وحكيم ومجتهدٍ ولكنه لم يتمكَّن من الوصول إلى مرحلة التَّنوير. جميعُ زملائه الرُّهبان قد انتقلوا للعمل كرؤساء للدير بعد أن استناروا، إلا هذا الراهب بقيَ في ديره يدرس الكتب المقدسة ويمارس التأمُّلَ. أخيرًا، في يومٍ من الأيام، سأل معلمَه: «لِمَ لا أستطيع أن أكون بوذا؟» ردَّ عليه معلمُه: «لأنَّكَ ذكيٌّ جدًّا». فقال لمعلمه: «كيف يمكنني أن أكون أكثر غباءً؟» ردَّ عليه معلمُه: «اذهب للعمل في الحقول». في اليوم التالي، ذهب الراهب للعمل في حقلٍ بالقرب من الدير، وترك دراسة الكتب المقدسة، ولكنه لم يكن يعرف شيئًا عن الزراعة. لم يكن يعرف شيئًا عن الزراعة الموسمية ولم يعرف أن عليه أن يزرع في الربيع وأن يحصد في الخريف. ومع ذلك كان مُجتهدًا في عمله وبالرغم من أن نتاج سنته الأولى كان محدودًا إلاَّ أنه استطاع أن يحصد أكثر بكثيرٍ في السنة اللاَّحقة. بحلول خريف السنة الثَّالثة، كان الحقلُ الملازم للديرِ مليئًا بالفواكهة والخضار والروائح الزكية. ذهب المعلِّمُ إلى الحقل ونظر إلى ذلك المشهد عابسًا بصمتٍ. سأل الراهبُ الشاب معلمَه: «معلمي، هل قصرت في الزراعة؟». رد عليه المعلم: «لا، بل أبليت حسنًا. حسنًا جدًّا». رد الراهبُ الشاب بغضبٍ: «أتعني أنني سأبلي حسنًا فقط إن فشلت؟». رد معلمُه: «عليك أن تواصلَ لثلاث سنوات أخرى». وبعد أن نطق هذه الكلمات غادرَ مستاءً. بعد هذا اللِّقاء توقفَ الراهبُ عن الاجتهاد في رعاية الحقلِ، وأصبحَ يزرعه كلَّ ربيعٍ فقط، ويحصدُه كلَّ خريفٍ ويرتاحُ طوال الشِّتاء. حينما كان يقوم بزرع وحرث الحقل كان يفعل ذلك بكسلٍ، ولكنَّ الحقلَ بقيَ يانعًا مثمرًا كما عهده. استمرَّ الراهب الشاب في إدارة الحقل بهذه الطريقة لمدة ثلاث سنوات أو أكثر، وفي يومٍ من الأيام جاء المعلِّم إلى الحقل. وجد بأن بعض الفاكهة بدأت بالتعفن لأنَّها لم تُحصد وأن بعض الأغصان بدأت بالميلان لأنها لم تُشذَّب. بحث المعلم عن الراهب ولكن لم يجدْ له أثرًا في الحقل. مشى المعلِّم إلى صومعةٍ في آخرِ الحقل ليجدَ الراهبَ الشابَّ مستلقيًا يراقب الصراصيرَ تتقاتلُ. حينما شاهدَ الراهبُ الشَّابُّ معلمَه لم يفرحْ أو يُدهشْ به، كل ما فعله هو أن انحنى أمامه قليلاً وأشارَ له بالجلوس، وواصلَ متابعة القتال.

قال المعلِّمُ: «أتعلمُ أن وقتَ الحصاد قد حان؟».

ردَّ الراهبُ الشاب: «أوه! لقد نسيتُ».

سألَ المعلِّم: «هل تعلَّمتَ الزراعة؟» رد الراهب بدون أي تردد: «لم أعد أعرف كيف أزرع». سأل المعلم: «كيف هي الأمور مع الصراصير؟» رد الراهب بصدق: «لا أزال أتعلم». ضحك المعلِّم وقالَ: «لقد بلغتَ الاستنارةَ أيها الراهب. أنت حرٌّ للذهابِ الآنَ». بعدها، رحل الراهب الشاب ليتلوَ «السُّوترا» في معبدٍ آخر، وأصبحَ، أخيرًا، راهبًا متفوِّقًا.

تلك قِصةٌ مُسلِّيةٌ عن الاستنارة البوذية، وربَّما يسلك الأدب مسلكًا مُشابهًا. وفقًا لذلك، فإنَّ الكتابة بالواقعية الميثولوجية بالنِّسبة لي ليستْ مجرد رمزية بوذيةٍ، بل هي أيضًا نوعٌ من النُّبوءة. بالنسبة للأدب المعاصر، الواقعية الميثولوجية بمثابة المنجِّم الذي يتعامل مع ما رآه بالأمسِ وكأنه نصٌ سِريٌّ يُنبِئُ بما قد يحدثُ غدًا، ومن ثَم يقوم بإخبار الناس عن ذلكَ. فخلال الوقت الذي تستغرقه الابتسامةُ لتشقَّ الوجهَ، بإمكان الوقارِ أن يرحلَ ويغادرَ إلى الأبد؛ كالحاج الذي يحتاج لأن يواصل رحلة حجِّهِ بعد أن يتوقف للتحدُّث واحتساء الشَّاي. ويحملُ هذا الحاج حقيبةَ سَفرٍ، وكأنَّه يترقَّبُ تحوُّلَها إلى ورقةٍ وقلم.